أحمد زين الدين

أصوات سردية

مقالات في الأدب الروائي



أصوات سردية

أحمد زين الدين

أصوات سردية

مقالات في الأدب الروائي



● اســم الكتاب: أصوات سردية ــ مقالات في الأدب الروائي
● المـــــؤلـــف: أحمد زين الدين
● الطبعة الأولى: كانون الثاني (يناير) 2017م.

ISBN: 978 - 3899 - 11 - 190 - 3

● الناشر: بيسان للنشر والتوزيع
ص. ب: 5261 ـ 13 بيروت ـ لبنان
تلفاكس: 351291 ـ 1 ـ 961
E-mail: info@bissan-bookshop.com
Website: www.bissan-bookshop.com
Facebook: مكتبة بيسان للنشر والتوزيع

الإهداء

إلى روح زوجتي وفيقة في عليائها

أحمد

توطئة

بات من نافل القول إن عُرىً انعقدت بين ظهور البيئة الروائية الحديثة ونهوض المدينة الأوروبية في العصر الصناعي، وما تمخّضت عنه من بوادر انحلال العلائق الاجتماعية والاقتصادية القديمة بين البشر والطبقات. ومن تحوّل في منظور الأزمنة، ومفهوم العمل، ومن هيمنة الآلة، وتنامي الدور النسائي في الحياة العملية، ومن تعدّد الثقافات والإيديولوجيات القومية والوطنية. فكان البناء الروائي الحديث الذي تحرّر من قوالبه الحكائية التقليدية المدموغة بالأساطير والخرافات والتصورات الملحمية، أكثر تمثيلاً بهندسته المركّبة المعقدة، وفضاءاته المتقاطعة الكثيفة لبنية المدينة الحديثة، ومخاضاتها الاجتماعية وتعبيراتها الفكرية.

وقد استعارت المدينة العربية، كالعادة، هذا النمط السردي من الغرب بالتوازي مع استعاراتها التقنية واستهلاكها الاقتصادي، بعد أن انتقلت، أو هي في طور الانتقال، من عصر المدينة التقليدية المنكفئة على أعرافها وسُننها وثقافتها المتوارثة، إلى طور المدينة الحديثة المتميزة بتنوعها ومرونة علائقها وانفتاحها وتحررها.

بيد أن المدينة العربية، رغم هذه الاستعارة، صبغت روايتها بأصباغها المحلية، وعبّرت عن خصوصيتها، وعن معاناة أهلها، وعن مأزمها الاجتماعي

والسياسي، وعن تطلعاتها وصَبَواتها. والمدينة العربية ليست أحادية الوجه، إنما هي أحياناً مدينة الفتنة والإغواء. أو مدينة فاسدة، ملعونة، تتنازعها أهواء أهلها، وتتحوّل إلى مدينة الحرب والفاجعة، ويزيدها تفشي ظاهرة التشدّد الديني اليوم قتامةً وسوداويةً بما تحمل من أدوات الهدم (ياسمينة خضرا في «خرفان المولى» وأمجد ناصر في «خذ هذا الخاتم»). أو هي مدينة الواقع في مقابل مدينة الحلم والطوبى والمثال. لكنها في معظم الأحيان هي مدينة متحوّلة لم تكتمل بعد. مدينة قيد الإنشاء ـ إذا جازت العبارة ـ لم تختمر في أحشائها بعدُ بذور التحوّلات السياسية والتطورات الإجتماعية، ولم تتضح ملامحها وهويتها. بل لم تقطع أواصرها بالبنى العائلية والقَبَلية والمذهبية، أو تتخلص من ذاكرتها، أو ماضيها القروي، وقيمها المتوارثة وعلاقاتها المتجذّرة بثقافتها الما قبل مدينية. ولم تنعتق من ذيول القهر النّسَوي، والخروج من شرنقة التقاليد والكوابح الأخلاقية، والعقلية الذكورية المفروضة (إميلي نصر الله ونوال السعداوي وعلوية صبح ولينا هويّان الحسَن).

كان من عواقب عمليات التمدين السريعة والمتزايدة، وتطوّر الطبقة الوسطى على نطاق واسع، وتمثّلها بالعادات الغربية المستهجنة، أن قرّت في الأذهان الصورة الأدبية للمدينة، على أنها مدينة فاسدة. وتعود هذه النظرة إلى المدينة التي يعيث فيها الفساد والحرمان، إلى جبران خليل جبران، وإلى المدرسة الرومانسية التي رأت في المدينة نقيضاً أخلاقياً وروحياً للريف، رمز البراءة والمساواة، وسبباً من أسباب الشعور بالخواء وفقدان الهوية، وموطناً للاستلاب والاستغلال الاقتصادي والانحطاط الأخلاقي والعزلة والبرودة العاطفية. وأفضى تطور المدينة العربية العشوائي إلى أن تكون مدينة مُجهضة، حسب عبارة لفيصل درّاج. المدينة التي خسرت حميمية العلاقات العضوية الريفية، وراكمت الأبنية والعاطلين عن العمل والهامشيين، من دون أن تنجح في اكتساب القيم المدينية، رغم بروز الأحزاب والنقابات والنوادي الفكرية، واتساع الفضاء المدني، وتبادل الأفكار؛ وهي العناصر والشروط الضرورية لقيام الرواية العربية.

وحاول عبد الرحمن منيف في «مُدُنه المِلحية» أن يعرّي خلفية القهر والاستغلال التي أوجدها بريق التحديث المزيف، والتحوّلات الاقتصادية التي طرأت مع اكتشاف النفط، والتي ارتبطت بنشوء طبقة هجينة طفيلية. فكانت لحظة التنقيب لحظة انقلابية حطّمت الإنسان العربي والخليجي واقتلعته من جذوره وعفويته. وازدادت آلية القمع لضبط السيرورة الإنتاجية، وتعمّقت المفارقات بين عالم التكنولوجيا الجديد الذي يحمله الوافدون الأجانب، والإيديولوجية السحرية الأسطورية الموروثة التي يعتصم بها أبناء البدو من العمال في المدن النفطية. وفي كتابات الروائي اليمني عبد الرب سروري، تقاوم مدينته الحداثة وحركة الزمن، وتفتقر إلى التنظيم والانضباط والسلم الأهلي. وفي روايته «دملان» تقف مدينته المشحونة بالمرارة والقهر والتوجّس من المجهول والغامض، مدينة الغبار والعرق واللغو السياسي (صنعاء وعدن) إزاء مدينة خيالية أثيرية تشبه المدن الأوروبية، لا سيما باريس التي أقام فيها ردحاً من الزمن. المدينة التي سلبت عقول الروائيين العرب منذ مطلع القرن العشرين لا بمسارحها وجاداتها وحدائقها وجامعاتها فحسب، بل بنزوعها إلى الحرية والتمدّن والتجدّد.

وتكشف نوال السعداوي بأن القاهرة مدينة فقدت لغة الأم، وأصبحت تنطق بلغات حكامها. مدينة مقهورة ومحكومة بقوى البطش الذكوري من الداخل والخارج (زينة).

وتبدو دمشق مدينة ثقيلة على النفس، والمدن السورية يحاصرها الظلم والطغيان السياسي والفساد، وتعاني اليوم من حرب ضروس. وتأتي الرواية لتكشف جوانب مظلمة من التجربة السورية، وقد جاءت الثورة على النظام لتفكّ عقدة لسان الروائيين، وليبوحوا بتفاصيل المعاناة اليومية (غالية قباني ونبيل سليمان وخالد خليفة). ويستعرض الروائيون الفلسطينيون صورة حقيقية عن الحياة الفلسطينية بعيدة عن الرؤية الطوباوية التي سيطرت عليها طوال سنين. وتأخذنا إلى الوجه الانقسامي للفلسطيني تحت الاحتلال الذي تتجاذبه نزعتان:

نزعة الحفاظ على خصوصيته الفلسطينية، ونزعة التماهي مع اليهودي (راضي شحادة، سيد قشوع).

أما بيروت، فقد تجلّت على أيدي العديد من الروائيين مدينة العدائية والمنازعة، المدينة الكابوسية. بعد أن كانت المدينة الأنثوية في نظر العرب، عبر العديد من الصور والاستعارات الشعرية والروائية. وتشكّل هذه الصفة الأنثوية الإغوائية، وعملية التحويل المجازي للمدينة إلى امرأةٍ عاملاً ثابتاً في الكتابة عن بيروت، على ما يذهب إليه المستشرق الألماني «بيرغيت زيكامب». فبيروت في صورتها الأنثوية ومحمولاتها الجنسية تنطبع في مخيلة أبطال كثير من الروائيين والشعراء، فهي موئل رجائهم ونقطة انجذابهم. وهي بقدر ما تمثّل بأوصافها الأنثوية الفتنة والإغواء، فهي تمثّل من جهة أخرى، نقطة ارتكاز لشباب محرومين ينشدون فسحة الحرية التي تقدمها بيروت لهم، في ظل ما كانوا يعيشونه من استبداد حكامهم.

لكن لماذا بيروت المتناحرة هي النموذج الطاغي على الرواية اللبنانية؟ لعلّ مردّ هذه الصفة يعود إلى أن الأدباء اللبنانيين المعاصرين بلوروا أدواتهم القصصية، وتفنّنوا باجتراح أساليبهم وطرائقهم السردية إبان الحرب الأهلية المديدة والمتشعّبة الأحداث. ولعلّ «تيمة» الحرب كانت جاهزة وفي متناول أيديهم، وهي تناسب تماماً الزمن الروائي الذي يشهد على التغيّر في فضاء المدينة وفي الوجوه والصور، وتبدّل القيم، وتحوّل الأمكنة، والتصدّع والتفتّت، واختلال العلاقات المتوارثة. ولأن بيروت في الحرب كانت مسرح الاختلاط والتناقض والتحوّلات، فإن أسمهان في رواية «بريد بيروت» لحنان الشيخ حاولت بإلحاحها على تصوير الأبنية القديمة والواجهات الملونة والسقوف العالية والسلالم الحديدية، أن تنقذ ذاكرة المدينة وهويتها المكانية العريقة، قبل أن يتبدل وجه الأرض والطبيعة بفعل الوقائع الحربية. في الحرب غدت مدينة حنان الشيخ غريبة عنها. وباتت الأمكنة أكثر هشاشةً بعد أن فقدت حميميتها، حيث كانت تُحتل البيوت وتُصادر أثاثاتها، وتُطرد عنها رائحة أصحابها.

ورأى الياس خوري في جثة خليل جابر مرآة لبنان القادم. وبحث في «غاندي الصغير» عن بقايا بيروت العتيقة ونثار الذاكرة المنهكة، فلم ير «إلا الأقنعة تركض في شوارع المدينة». في روايته التي تجعل الحقيقة ملغزة وكثيفة ومتعددة ومقلقة، يرسم الياس خوري بيروت عبر قاعها المعتم وخلفيتها الكئيبة القاتمة المزدحمة بالأطفال المشرّدين والرجال البائسين والنساء المنحرفات والطقوسيات الهجينة والأزمنة المختلطة، مدينةً هدمت نفسها وسقطت تحت الأحذية السوداء. ومن خلال هذه الأحذية التي يصرّ غاندي البويجي على تلميعها، تنحلّ إلى مرايا حقيقية تنكسر على صفحتها المصقولة وجوه المدينة وتقاسيمها.

كما يشاهد خوري مدينته في عيون أليس المومس، وجسدها الناحل وبصمات الرجال ونزواتهم وندوبهم المتروكة عليه. جسد أليس وحذاء غاندي الصغير كلاهما شاهد على احتضار مدينة، وعلى أزمنتها وحروبها العبثية.

وإذ وطّدت الحرب الأهلية اللبنانية المديدة الطريق لإرساء رواية حديثة، وضعت فيها مدينة بيروت في بؤرة موضوعاتها كمدينة التحوّلات الدامية والقاسية والمنقسمة على ذاتها، والتي تختلط فيها الحقائق المريرة بالأكاذيب والأوهام، ويتلاحم فيها الحقيقي والمتخيّل، كذلك الأمر اليوم في اقتفاء الرواية العراقية خطى رواية الحرب اللبنانية. حيث تكتسب بغداد التي احتلها الجيش الأميركي المصيرَ البيروتي نفسه. مدينة تشهد على موتها، ويحتل فيها غاسل الموتى في رواية سنان أنطون «وحدها شجرة الرمان» نقطة الارتكاز كشاهد على نبذ الآخر واقصائه واستئصاله لأنه يختلف عنه ديناً ومذهباً وعقيدة. وتتوالى روايات عراقية أخرى (وارد بدر السالم في «تجميع الأسد») لا تبتعد كثيراً عن هذا المسار المتعرّج الدامي.

الكتاب الذي بين أيدينا والذي يتناول كثرةً من الروايات المعبّرة عن هذه الأحوال، لا يرقى إلى دراسة أكاديمية صارمة، إلا أنه لا يهبط إلى مستوى الذوق الشخصي والنظرة العَجلى، بل هو يحافظ على الحد الأدنى من أصول

النقد الروائي، ويحمل، إلى الأصوات السردية اللبنانية والأصوات العربية المكرّسة روائياً، أصواتاً أخرى شابةً تتلمس تجاربها الأولى، وتنبىء بمواهب فذة.

احمد محمود زين الدين

الياس خوري: «باب الشمس»

البحث عن الذاكرة الفلسطينية المفقودة

تنحو الكتابة عند الياس خوري منحىً سردياً يماثل في ظهوره طرائق الناس العاديين في التعبير وفي الحكي، وما يلابسهما من عفوية وبساطة، وفي الاقتراب من أصول الذاكرة الشعبية. بيد أنه تماثل يستدرج القارىء إلى كلام واقعي بمقدار ما هو مُتخيّل ومُختلق، وإلى واقع التخيّل الروائي الذي هو واقع الكتابة السردية، إلى حكايات ذات كثافة تاريخية وأحياناً كرونولوجية، غير إنها حكايات مستعادة ومركّبة ومصفّاة من خلال ذاكرة الراوي أو الرواة. فالكلام لدى خوري لا يُردّ إلى واقع، بل إلى رواية أخرى عن الواقع. وهو لا ينقل الحقيقة إنما يدَعَها للقارىء ليعيد إنتاجها عبر سياق ذي سيولة سردية، لا تنقطع ولا تكفّ عن إعادة رسم ملامح الأشخاص والوقائع والأمكنة. وبمقدار ما يُخبر الكلامُ فهو ينفي. ويروي الحقيقةَ على أنها احتمال، والاحتمال على أنه حقيقة.

في روايته «باب الشمس» كما في «مجمّع الأسرار» يرفعنا الياس خوري إلى منطقة اللاّيقين والريبة في ما يكتبه هو، وفي ما نقرأه نحن. وما دامت الحكاية تحلّ في معظم كتاباته مكان الواقع، فإن الحكاية عن فلسطين هذه المرة تقول: إن فلسطين «فلسطينيات» متعددة بتعدد أصحاب الحكايات، وإننا غير

قادرين على معرفة الواقع. والحكايات التي بين أيدينا ليست محاولة لمقاربة الواقع الفلسطيني بمقدار ما هي محاولة لهزّ يقيننا بهذا الواقع الذي درجنا على تسميته واقعاً. ففلسطينُ الرواية حاضرةٌ عبر ذاكرة الفلسطينيين. وحكاياتهم المشوشة وأحياناً الملفّقة والموهومة والمليئة بالفجوات، تجعل تاريخ القضية تاريخاً متعدداً. فالسارد الرئيسي في «باب الشمس» يخاف تاريخاً لا يملك سوى رواية واحدة: «التاريخ له عشرات الروايات المختلفة. أما حين يُجمد في رواية واحدة، فإنه لا يقود إلا إلى الموت».

والقاصّ الذي يمتحُ من مَعين الذاكرة الشعبية الفلسطينية التي وفّرها له عشرات الرجال والنساء في مخيمات برج البراجنة وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة، دفعته إلى تقصّي العديد من التفاصيل التي أغنت روايته الجديدة وأتاحت له إعادة تركيب قصة بانورامية عن القضية الفلسطينية بمختلف تشعباتها وامتداداتها، وإلى المزاوجة بين صورتها الواقعية وصورتها المتخيّلة. وأفضى التنوّع والتعدّد في الشهادات والروايات إلى تعدد المراكز والبؤر الحكائية على صورة حلقات حلزونية تضيق وتتسع، أو على صورة دمية روسية، يحمل جوفُ كلّ دمية منها دميةً أخرى. إذ تُستأنف الحكاية دائماً من جديد، أي من زاوية أخرى، ومن زمن آخر: «من الأول أقول لك. ونحن في الأول» يقول الراوي، وكأنه يحاول استرداد زمن مفقود، وإعادة بناء ذاكرة منهكة، وماضٍ ضائع يلتصق بالفلسطيني كظلّه، ويسعى لاستعادته عبر تلفيق الحكايات واختلاقها، وقابلية وقوعها على أكثر من وجه وصورة. الحكايات التي تحكي موته ويرتوي من مائها حتى لا يموت.

وحيث يتسع الفضاء الروائي لهذا التوليد والتكثيف الحكائي على اختلاف مساراته ومستوياته وتشظّيه وتعبيراته الاحتمالية والمتخيّلة والواقعية، فإنه يمكّننا من قراءة القضية الفلسطينية بتبايناتها ووجوهها المتعددة بتعدد مواقع أصحابها ومنظوراتهم الذاتية، ويقرّبنا من العلاقة بين السياق التاريخي والمصير الفردي بعمقه الوجداني والاستبطاني. فنكتشف خلف العناوين السياسية الكبيرة

الضعفَ الإنساني وعَظَمته في آن. نكتشف الوعي الفلسطيني الشقيّ المنقسم على ذاته. المتأرجح بين الماضي والحاضر. بين هزيمة لا يريد الإقرار بها، ونصر ينتظره بلا جدوى. بين واقع النفي الماثل أمامه، واحتمال العودة المُرجأة. بين البحث عن المستقبل، والبناء على أنقاض الذاكرة ومقابر الموتى.

وإذ يمرّ استحضار الواقع من طريق الذاكرة وفيض الروايات المبعثرة التي صنعها العجز والإحباط والشوق، فإن أبطال «باب الشمس» يعيشون ذاكرتهم وحكاياتهم، ويتذكرون أشياء لم يعيشوها. يحيون مفارقاتهم. فهم في زمنين ومكانين في آن. فالجَدّة كانت تعيش هنا كأنها هناك «هل تصدق أنها كانت ترفض استخدام الكهرباء، لأنها لم تعرف الكهرباء في قريتها، ولا تريد أن تتعوّد أشياء غير موجودة هناك؟».

وأمّ حسن في المخيم تموت قريرة العين لأنها كانت تحتفظ بشريط فيديو عن بيتها في الكويكات الفلسطينية. والعجوز الأخرى تورث لحفيدها ساعة متوقفة رمزاً لتوقف زمنها.

البطل الفلسطيني في رواية الياس خوري يموت ولا يموت (مأتم يونس في قريته المحتلة). تضيع الأرض ولا تضيع. تبقى في الذاكرة أقوى مما لو كان الناس يقيمون عليها. تبقى في صورة الأب المعلقة على الجدار. والجدة تنحني على الصورة بخرقة مبلولة وتحكي مع ابنها لأن الصورة تعيش بالماء. كما تعيش فلسطين بالحكاية.

كذلك تنتشر الرموز التمائمية والفِتْشية والطقوس السحرية، مثل: حشو الوسادة بالأزهار، وجمع المفاتيح، والاستحمام بالتراب (الجدّ) وحمل «مجنونة الكابري» على ظهرها كيساً مليئاً بعظام الموتى. وتغطية القتلى بأغصان الزيتون بدل حفر القبور. والتعلّق برائحة الزعتر والبرتقال. رموز وطقوس تُبقي فلسطين معشّشةً في الذاكرة والقلب. وتشكل عودة العديد إلى منازلهم المهجورة في فلسطين المحتلة، ولو في زيارة وهمية محاولة يائسة تشبه محاولة

بطل غسان كنفاني في «العائد» لاسترداد زمن ضائع وعالم يندثر ويختفي تحت وطأة التحوّلات. ولا يبقى منه إلا ظلال الذكريات الكئيبة والدموع وأطياف الموتى، والضائعين على الحدود بين فلسطين ولبنان، وعلى الحدود بين الواقع والوهم.

ومثل هذه الذاكرة التي لا تفرق بين الحاضر، والماضي والمعيوش والمتخيّل، لا تقرّ إلا بالبطل النموذجي الطوبــاوي المنزّه عن كلّ شائبةِ ضعفٍ إنساني. البطل ليس إنساناً. البطل صَبْوة. لذلك يرفض يونس أن ينقل عدنــان أبو عودة المعتقل السابق في إسرائيل إلى مستشفى الأمراض العقلية لأن عدنان بطل. وفكّر بدلاً من ذلك أن يغتاله ليحييه ويُعَملقه كتمثال. وقال لمن حوله «إنّ الحرام هو أن لا يموت. الحرام هو أن يعيش هكذا».

تتوالد الحكايات وتتناسل سلسلة من الأوهام، ومن اللاوعي الأسطوري والخرافي والجماعي. وجه الميت في القمر، والأرواح الشجرية، والوقائع المحيرة عن نزوح بلا قتال، وضياع على الطرق، وموت في العراء أو تحت القنابل، قتلى لم يُدفنوا بحسب الشرع، ووقائع مضطربة تختلف باختلاف رواتها وشهودها، وموت حقيقي وموت وهمي، وذكريات مليئة بثقوب النسيان والشكوك مخلخلةً الأزمنة والأمكنة والأشخاص والأدوار والأسماء. حكايات مفتّتة ومبعثرة ومكررة ومتداخلة. لا تبسط الحقائق كما اعتدنا. لا تضيء أو تجلو إلا بمقدار ما تحجب وتواري. لا تعيد تظهير الواقع كما كان، بل كما هو مُعادٌ إنتاجه وتوظيفه في نصّ متعدد الطبقات والكثافات. فالحكايات في ذهن الراوي أو الكاتب صنعةً وتوليف. والحكايات على ألسنة الناس حياة وعاطفة. والكتابة هي هذا التوازن بين الحياة والتعبير عنها، بين خامة المادة وصورتها.

تتعدد طرائق تقديم الحكايات وعادة سردها من منظورات متباينة وبؤر مختلفة. وتتيح طريقة ال"فلاش باك» للقاصّ مقداراً كبيراً من المناورة والتقديم والتأخير والتركيب وإعادة التركيب والتقطيع، والتلاعب الزمني بهذه الشذرات الحكائية المتعالقة بنسقٍ تخييلي سائد يهيمن على مجمل الفضاء الروائي، من

خلال السارد الرئيسي خليل الممرض ـ الطبيب الذي يحاول إيقاظ المناضل الفلسطيني يونس الأسدي الغارق في غيبوبته بوساطة الكلام، والحكايا التي يستلهمها من حياته ويعيدها إليه، هي ماء الزمن.

يطرد خليل طيف الموت بالحكاية. كما فعلت شهرزاد لتبعد عنها كأس المنيّة. ومعظم أبطال الياس خوري يعيشون ليحكوا، أو يحكون ليعيشوا. وكلامهم ياتي كعرقٍ يرشح من المسام.

يقبض خليل على زمام الكلام كعلاج ضد موت الذاكرة الفلسطينية، ضد النسيان.

وفلسطين، التي يمثلها يونس الذي عايش القضية منذ ثورة 1936 حتى اللحظة الأخيرة، مهددة بوهن الذاكرة وتلاشيها. ويونس علامة مضيئة تجسد القضية في معظم تحوّلاتها. ومصيره المعلق بين الحياة والموت يشبه مصير فلسطين.

من خلال سيرته الذاتية يفتح الراوي خليل أبواب الحكايات الفلسطينية على مصراعيها. وهي تتخلّق، وتكوّن هذا النسيج الحكائي بِشَتيتِهِ من الحكايات الواقعية وترّهاته واستيهاماته. وتفجّر ينابيع الذاكرة الشعبية بتجلياتها وترجيعاتها العشقية الملتحمة بالأرض والمتجذرة بماضيها.

تشكل سيرة يونس، أو بالحريّ هذه البؤر الحكائية التي تخترقها وتتمحور حول أم حسن ونهيلة ودنيا وياسين وخليل وغيرهم، مساراً لهذه العلاقة بين الفلسطيني وقضيته، وبين الفلسطيني وذاكرته التاريخية.

تنعقد في سيرته الأزمة المختلفة لفصول القضية، بدءاً من ثورة 1936 مروراً بحرب 1948 وانتهاءً بحرب لبنان ومجازر صبرا وشاتيلا. ويمثل يونس إرهاصات الوعي النقدي الأول. فتتحوّل فلسطين من قضية أرض إلى قضية وطن. يتخلى عن هذا التعلق الطوباوي الاستيهامي بالأرض إلى علاقةٍ أكثر براغماتية: «إن ما يستحق أن نموت من أجله هو ما نريد أن نعيشه». ويعيد

صياغة تعريف الوطن بأنه ليس حبّات برتقال أو زيتون «وطننا نحن». وإذ يمثّل الوعي الشقي الذي يتجاذبه زمنان ومكانان مختلفان، فيعيش داخل فلسطين وخارجها، فإن الراوي خليل الذي عاش خارج فلسطين، وانخرط في الحرب الأهلية اللبنانية، وشهد مجازر صبرا وشاتيلا، يتفهم الواقع بنظرةٍ أكثر موضوعية، فينتقد دخول الفلسطينيين فريقاً في الاحتراب الأهلي «أما نحن فبقينا كي نموت. لم يكن القرار قرارنا كما تعلم. كنا مجرد جنود ومشاريع شهداء».

سمع خليل من أفواه الأجداد والآباء عن سقوط القرى واندحار المقاتلين وتخاذل جيش الإنقاذ، وعن غياب التنظيم والانضباط والتنسيق. لكنه يريد أن يقصّ حكايات زمنه هو. حرب لبنان والاحتلال الإسرائيلي ومحاصرة المخيمات. وأن يكتشف تشابه الحروب وعبثيتها ومجانيتها. ويكتشف أن فلسطين الذاكرة تختلف عن فلسطين الواقع. فلسطين الأولى فلسطين المختلقة والمحتملة، فلسطين الرمز والرواية. وفلسطين الأخرى المتحوّلة والمتبدّلة باختلاف الأطوار وتحوّل الأزمان.

بيد ان فلسطين الأولى أكثر جاذبية في الكتابة السردية لأنها تحيلنا إلى حقيقة لا تشبه بالضرورة ما هو موجود. ومن الممكن أن لا تشبه شيئاً، على ما تقول مارت روبير. تُحيلنا إلى فرادة الذات ونسبية الحقيقة. وعلى الحياة المعلّقة على حافة الموت. والذاكرة المعلّقة على حافة النسيان والغياب.

الياس خوري: رحلة غاندي الصغير

مرايا الأحذية

تبدأ رواية الياس خوري (رحلة غاندي الصغير) من أسماء ووجوه متعددة. من بقايا بيروت العتيقة، ونثار الذاكرة المنهكة، من تداعيات حدثية، حكائية: «لو لم يمت كمال العسكري، لما التقت أليس بغاندي، ولو لم تلتقِ أليس بغاندي لما روى لها حكايته، ولو لم يمت غاندي لما أخبرتني أليس القصة، ولو لم تختفِ أليس أو تَمُت، لما كتبت أنا ما كتبته الآن» (ص18).

ومن تداعياتٍ لفظية وطاقةٍ على الكلام: «الوجوه صارت مستطيلة كأنها أقنعة. الأقنعة تركض في شوارع المدينة. والشوارع تصبح خالية» (ص16).

الرواية تبدأ ولا تبدأ. تدور حول نفسها. تنفتح على قصة موت غاندي الصغير، وتتكرر مطلع كل فصل كلازمة نشيد، تعيد الرواية إلى زمنها الأصلي بعد أن تأخذنا التداعيات إلى فضاءات وأزمنة متباينة، وتعيد إلينا بعض سمات بطلها أو أبطالها الرئيسيين بعد أن تنشطر ملامحهم في وجوه أبطال عديدين.

الرواية لا تُكتب كحدث ناجز، ولا تنصبّ في قالب محدّد. ولا تكشف واقعاً أو معنى جاهزاً، أو مدلولاً ثابتاً، ولا تعكس تراتباً منطقياً، إنما هي نزوة سردية. مغامرة طليقة ومتحررة من أي انعكاس ميكانيكي للواقع. وإذ تصوغ فضاءها من مواد العالم اليومي الفسيفسائي، إلا انها لا تردّنا إلى أنظمته وقوانينه

وشروطه. إنما توظف معطيات العالم المعيوش، على كثرتها، توظيفاً ذاتياً لتنشيء معناها الخاص الافتراضي، وتنفتح على احتمالاتها وإمكاناتها، وتبتكر إشاراتها وأشكالها وقوانينها.

رواية الياس خوري، على غرار قصصه ورواياته السابقة، لا تنكر رؤية العالم وقوانينه الموضوعية، إلا إنها ترفض ثباته واكتماله وأُلفته للعين. وتحاول التملص من رقابته. وتعمل عوضاً عن ذلك، على تفكيكه وخلخلة علائقه ونسبه وأبعاده، لإعادة توزيعه وتشكيله وبنائه، وفق منظور متبدّل وحركة تأويل دائمة تعرّي طبقات النص الكثيفة.

الرواية تتحرر من طغيان المعنى القائم، ومن التأطير السردي العادي، ومنطق التصنيفات المسبقة وقوانين الكتابة الروائية الكلاسيكية، لتنشيء مدلولات في التشكّل، مفتوحة على كل الممكنات، تتسع وتضيء وتتحول باستمرار، مستمدةً قوتها من حريتها، ومن إمكانيات توسعها اللامحدود، ومن تعدّد أصواتها ومستوياتها.

هكذا تتحرر الأحداث من ربقة التتالي الزماني والمكاني، فتتقارب وتتجاوز الأشكالَ والوجوه والأزمنة والأسماء، الموت والنهاية، يواجه بعضُها بعضاً حتى أكثرها تناقضاً في الحياة الواقعية. وينجم عن هذا التوليف قانون الكتابة الروائية المستقل عن نظام الطبيعة والمعيوش.

الراوي في «رحلة غاندي الصغير» هو ضمير المتكلم، يحاول أن يستنطق أبطال روايته عبثاً، وهو على الضدّ من وجوده في الرواية الكلاسيكية، لا يدعي معرفة كلّ شيء، ولا إضاءة النفوس والأعماق، أو القبض على الحقائق، ولا يوهم نفسه ولا القارىء أنه يقبض على ناصية الرواية. بل هو يلتقط شذرات أحداث يعيد تركيبها، ويرويها كما هي مفككة ومنفصلة ومبعثرة. ويكتفي حيناً بنقل البداية بدون النهاية، أو النهاية بدون البداية. وأحياناً يعيد تصويبها بما يتلاءم مع أصول القصة وأحداثها النموذجية. وأحياناً أخرى يزعم أن ما يقصّه أكاذيب لا صلة لها بالواقع أو الحقيقة.

العناصر الحكائية كثيفة ومتكاثرة كالفطر، تتناسل وتتوالد في كل أرجاء الرواية، لكنها لا تسعى إلى أن تقدّم تقريراً كاملاً أو صحيحاً عن حياة الأشخاص الواقعيين (الاحتلال الإسرائيلي، اغتيال بشيرالجميل، انتفاضة شباط . .) لتعيده إليه كما هو، أو توحي بالحقيقة والصدق، بمقدار ما تسعى إلى جعل الحقيقة مُلغزة وكثيفة ومتعددة، ومقلقة في أكثر الأحيان، ولا منطقية ولا مألوفة. الحقيقة التي تنزع إلى أن تكون شبيهة بمشروع حلّ ذاتي، يعيد الروائي تأليفه لينسجم مع تطلعاته، بما يجعله يُعاش من الداخل، بصرف النظر عن علاقته بالخارج.

تقرأ في رواية الياس خوري ملامح مدينة هدمت نفسها، وسقطت تحت الأحذية السوداء، وسقط عبد الكريم الملقّب بغاندي الصغير برصاص جنود العدو «الإسرائيلي».

المدينة (بيروت) يرسمها الياس خوري عبر قاعها المعتم، وخلفيتها الكئيبة المزدحمة بضحاياها وأطفالها المشردين ورجالها البائسين ونسائها المنحرفات، ومناخها السوداوي، وايقاعها الفوضوي، وطقوسيتها الهجينة، وأزمنتها المختلطة.

ويراها غاندي البويجي من خلال الأحذية التي يصرّ على تلميعها حتى تتحول إلى مرايا حقيقية، تنكسر على صفحتها المصقولة إشعاعات المدينة وتقاسيمها وتحوّلاتها. مع ضربة الفرشاة الأولى يبدأ الالتماع الذي يفتحه. يصير الأسود مفتوحاً على العالم. «كان حين ينتهي من الأحذية التي تُرسل إليه، يسندها إلى الحائط، ويراقب من خلالها أقدام الناس الذين يمشون في الشارع، وعندما يأتي الزبون كي يأخذ حذاءه، كان غاندي يطلب منه أن ينظر جيداً وأن يرى وجهه» (ص164). والمدينة نراها أيضاً في عيون أليس، وفي جسدها الناحل، الشاهد ببصماته وندوبه ونزواته على أزمنة بيروت وحروبها العبثية ورجالها وروائحها.

جسد أليس وحذاء غاندي الصغير كلاهما شاهد على احتضار مدينة وانهياراتها، وكلاهما مرآة تعكس أطياف ذكريات وحكايات تتناسل في زوايا المدينة المعتمة القلقة، وتمر على شاشتها أسماء سعاد والقِسّيس أمين، والأميركاني دايفز، واسبيرو أبو طاقية، والإمبرازاريو أبو جميل والملازم طنوس، ومدام نهى عون، وليليان صباغة، وفوزية، وغيرها، أسماء تشبه أسماءنا، وملامح تماثل ملامحنا الضائعة على جدران المدينة.

وعندما اختفت أليس، وأَرْدَتْ غاندي الصغير رصاصات «الإسرائيليين» غرقت المدينة في مطاوي المجهول، واختفت الأسماء والأصوات، وتوقف قلبها عن الخفقان. يهوي غاندي على صندوق البويا. تتهشم المرايا وتموت المدينة وتتشظى الحكايات.

لم يسافر غاندي بعيداً عن المدينة التي جاء إليها طفلاً من قريته الشمالية. رحلته سبرت أغوار بيروت وقعرها المظلم اللانهائي الكئيب.

اعتاد أن يرى من خلال الأحذية، من تحت، من أسفل، ما لم نره نحن الذين اعتدنا أن نشاهد السطوح فقط. رأى الرجال والنساء والبغايا والقيم والعادات والزعماء والسياسات والحروب من تحت وليس من فوق.

رأى الأشياء في عُريها، وحقيقتها وبراءتها الأولى. رأى الناس لحظة ضعفهم واستسلامهم لغرائزهم وشهواتهم وانحرافاتهم ومفارقاتهم. فبيروت في رواية الياس خوري مدينة المفارقات: أَليسْ المومس تعطف على القسيس أمين الخَرِف، في حين ترفض الراهبة استقباله في دير العجزة. القسيس يحاول أن يقلّد الأميركيين. بينما الأستاذ دايفيز الأميركي يتبنى آراء الشرقيين. وأبو جميل يُشغِّل بنات الهوى ويقول إنه رجل مؤمن، ولا يأكل المال الحرام. وغاندي يفتح مطعماً في النبعة على حساب ما يبقى من طعام كلب مستر دايفيز. والنجار الذي صنع صندوق البويا لغاندي ومات عليه، كان متخصصاً في صناعة التوابيت.

كذلك يضوّىء أسلوب الكاتب في تقطيع العبارات أحياناً على بعض هذه المفارقات:

حدثت الكارثة. مات الكلب. (ص188).

قررت أن لا ترجع إلى الشغل. لكنها رجعت (ص194).

المفارقة تنمو منذ البدايات والأصول. في جذور العائلات والقرى والعادات. في نسيج العلائق غير المتكافئة. في دوامة التكرار العبثي للأسماء والوجوه والأحداث.

أناس يصرّون على أن يلدوا أشباههم وأن يتناسخوا، وأن يكرروا وجوههم وأصواتهم وأسماءهم وحكاياتهم ومفارقاتهم. حتى ان غاندي الصغير يخال شقيقاته فتاة وحيدة. وأمه تشبه زوجته، والشيخ زكريا الأول قريب الشيخ زكريا الثاني. صور متعددة لوجه واحد. أزمنة متعددة في زمن واحد. وحكايات تتناسل من حكاية واحدة لا تنتهي. وعندما يقود الأب ابنه غاندي إلى المغارة ليرميه فيها: يستعيد غاندي قصة والد جدّه المشابهة، ويذكّره القسيس بقصة تضحية النبي ابراهيم بابنه اسماعيل (إسحاق). كذلك عندما يعزم غاندي على فتح مطعم في النبعة من بقايا مطعم الجامعة الأميركية، يستعيد الراوي أيام الخلق التوراتية الستة، وراحة اليوم السابع.

والكاتب الذي اكتشف قَرابةً لغوية بين الرواية والارتواء، لا يرتوي، كأن الرواية متاهة دون منفذ، أو سراب صحراوي خادع يتلاشى كلما اقتربنا منه. والرواية لديه حركة افتتان متواترة لا تنقطع أو تتوقف، بل تتراكب وتتداخل، تتحوّل وتتناسخ، تتوالد وتتكاثر، تصوغ قانونها ومبدأها. تعيد تكوين زمنها وفضائها، وولادتها وموتها.

الياس خوري: مجمع الأسرار

شهوة الكلام

تتكرر في قصة الياس خوري (مجمع الأسرار) لازِمةٌ كلامية «بدأت الحكاية» في مستهل كل مقطع، وتعيد رواية الوقائع مجدداً على صورة حلقات حلزونية تضيق وتتسع. تستأنف الحكاية دائماً من جديد، أو بالأحرى، من زاوية أخرى، ومن زمن آخر، كأنما هي تتوالد وتتناسل من داخل بؤرة حكائية مستقلة عن انعكاساتها الواقعية. بؤرة تكشف بقدر ما تخفي، وتعكس الواقع لتوهمنا به. الخبر الروائي في قصة خوري هذه، كما في سائر أقاصيصه، يبدو شديد الواقعية، ولكن ما أن نفرغ منه، حتى نتبين أنه كاذب، وأن ما يُروى هو الكذب في عينه. هو الإيهام بالحقيقة، وليس الحقيقة في ذاتها: «هل نعرف السرّ حين نستمع إلى الكلام؟ هل الكلام يخبر أم ينفي» (ص 84). بهذا يتفوه الراوي الكاتب، وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه البناء الروائي عند الياس خوري.

فالرواية لديه ليست رواية الحقيقة، إنما رواية الاحتمالات. شهوة إلى الكلام لا تُردّ إلى الواقع بل إلى رواية أخرى. يضعنا الكاتب دوماً في مناخ من عدم التصديق أن ما يحدث هو الواقع، يدفعنا إلى الريبة فيما يكتبه هو، وفيما نقرأه نحن. وإذ لا حدود بين المعيوش والمتخيّل، ما دامت الحكاية تحلّ أحياناً محل الواقع، فإن رواية خوري تقول لنا إننا غير قادرين على معرفة الحقيقة. وإن

النص الذي بين أيدينا ليس محاولة لهزّ يقيننا بهذا الواقع الذي نسميه واقعاً. والراوي ها هنا، غير واثق من حقيقة ما يرويه. وحيث ثمة تَماهٍ بين الراوي والمؤلف، لا يعود المؤلف قابضاً على زمام الموقف، وهو يضع نفسه في الموقع المحايد، ويغدو واحداً من الرواة المحتملين، ومرجعاً من مرجعيات متعددة. وإذ لا يدري هل ما يرويه حدث بالفعل، أو هو متخيل أو مختلق، فإن اللايقينية هذه تدفعه إلى الحيرة والبلبلة فتختلط عليه الأحداث، وتشتبه الأسماء في ذهنه، فلا يميز بين ما وضعه الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في «قصة موت مُعلن» عن حكاية سانتياغو نصّار، وما يكتبه هو عن عائلة يعقوب نصّار في لبنان التي كانت تستعد للهجرة إلى كولومبيا. ويتساءل: من كتب الرسالة؟

ما العلاقة بين جريمة قتل حصلت في كولومبيا، وبين هذه العائلة التي باعت الأرض في «عين كسرين» وكانت تستعد للهجرة النهائية إلى أميركا الجنوبية؟ هل كان الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز يعلم حين كتب روايته «قصة موت معلن» أنه يكتشف سر تلك الرسالة الذي بقي غامضاً فترة طويلة، أو أن حكاية ماركيز لا علاقة لها بموضوعنا، وصلتها الوحيدة به هي السماء التي قد تتشابه وتتكرر؟ لا يعود الراوي امام هذا الالتباس مسيطراً سيطرة كلّية على فضائه الروائي.

ولا يبقى متقلداً سلطة الكلام كصوت سردي وحيد. ثمة مسافة أو هوة عميقة بين المؤلف ونصه. وكأنما النص يتحرر من كاتبه، ويتملص من قيوده، ويسخر من ادعاءاته بالقدرة المطلقة، ويغدو الراوي جزءاً من نسيج الأحداث، خاضعاً لوطأتها، مُعرَّضاً للنسيان والشك والتضليل. ما يدفعه إلى خلخلة الفواصل بين الأزمنة والأمكنة والأشخاص، وبين المنام واليقظة، وبين التمثيل والواقع، بين البريء والمجرم. ويظهر أن تبادل الأدوار، أو الالتباس بين حنا السلمان (المالح) البريء، وفيكتور عواد القاتل، يمثّل صورة ناصعة عن هذا الخلط ذي البعد المأسوي. فحّنا هذا الذي أُرغم طوال الرواية على أداء الدور،

ظن في النهاية لشدة ما عاناه أنه لم يمثل دوراً، بل مارس حياة السجن كمجرم حقيقي. «وحين ذهب لحضور إعدام فيكتور عواد شعر كأنه هو من سيُعدم. حضر المحاكمة وذهب إلى حيث مثّل عواد جرائمه، وكان يشعر أنه من الممكن أن يكون هو. رأى المجرم الحقيقي يمثّل الجرائم التي سبق له أن مثّلها. وخاف من الحقيقة، واقتنع ان الإنسان يمكن ان يكون أي شيء، وان القضية برمتها مجرد مصادفة» ص 169

وحيث إن الرواية تزيل الحدّ بين الواقعي والمتخيل أو المحتمل، تُدخل القارئ في دوامة السؤال المفتوح عن المنطقة البرزخية بين هذين القطبين. واعتدنا بما ورثناه من مفاهيم وتصورات أن نفرق بينهما تفريقاً حاداً. الرواية إذن تُناقِض ما ألفناه، وتقول ما يخالف قناعاتنا، وحيث نريد ان نقرأ ما يجلو الغموض، ويبسط الحقائق. تُطمس الحدود، وتُحجب، وتُواري، بدل ان تُبيّن وتكشف. تبدأ بموت (ابراهيم نصار) وتقفل أو الأحرى، تفتح مجدداً، (لأن كل نهاية في الرواية بداية لنقطة أخرى) على سلسلة من الأوهام والحكايات المحيرة.

بيد أن هذا الاختلاط بين الواقعي والوهمي في «مجمع الأسرار» لا يقلل البتة من علائقها بالحاضر أو بالماضي، فالواقع في الرواية الذي يتناول، في وجه خاص، حقبة الخمسينيات، حاضر بقوة، وبكل كثافته التفصيلية اليومية، بصفته فترة مرجعية تضغط على تشكيل المسار أو المنحى الذي اتخذته الحرب الأهلية اللبنانية عام 1975 في ما بعد، غير ان استحضار هذا الواقع أو تلك الفترة يمرّ من طريق الذاكرة، أي من طريق التصفية وإعادة التركيب والمزاوجة بين الصورة الواقعية والصورة المتخيلة. كذلك يقارب الياس خوري الأحداث لا كما تنعكس في الذهن السلبي، وإنما من خلال إعادة توزيعها وتقطيعها، وتنويع مساراتها ومستوياتها السردية، فيتمظهر الواقع لا كما كان، بل كما هو معاد إنتاجه في نص متعدد الطبقات والكثافات.

ويسعى القاصّ في مواضع من روايته إلى «التدخل» موضحاً مدلول تسميةٍ

أو خبر ما، بالإحالة على كتابات وأخبار صحافية، وربما وثائق تاريخية، مثل معنى اسم بلدة عين كسور، كما ورد في كتاب «معجم اسماء المدن والقرى اللبنانية» لأنيس فريحة، وحوّرها الياس خوري إلى «عين كسرين» وأخبار إصلاح السجون اللبنانية نقلاً عن الصحف اللبنانية الصادرة عهدئذ. وكذلك استعادة أحداث 1860، وتقصي حكايات المهرّب الشهير سامي خوري. ووصف مراحل نزوح بعض العائلات اللبنانية من مواطنها الأصلية إلى لبنان.

فالكاتب لا يُخرج رواياته ولا أبطاله من السياق التاريخي والأحداث العاصفة، ولا يحرّرهم من الإيديولوجيات الدينية والعصبوية والعائلية التي تضغط على أعناقهم وعقولهم. فهو خصّص للحرب الأهلية اللبنانية جُلّ رواياته وأقاصيصه السابقة، وهنا في «مجمع الأسرار» وإن لم يضوّئ على الحرب الأهلية 75، مثلما درج في رواياته السابقة، فإن تحديد زمن الرواية ومن الصفحة الأولى بالسادس من كانون الثاني 1976 والعودة المتكررة إلى احداث 1860 لا يخلوان من دلالة ارتباط وثيق تجمع الحربين في سياق واحد، ويجعلان من الحرب الأخيرة فرعاً من جذع أو بُنية من العلاقات السلطوية المتجذرة في تاريخ لبنان. وتغدو حكاية الحرب الأخيرة حكاية محتملة الحدوث في كل آن. «كيف سيؤرخ المؤرخون لتلك العشية، هل بدأت الحرب عام 75 أو عام 73 أو 68 أو عام 67 أو عام 58 أو عام 1860؟».

«لا ادري كل العشيات تصلح ان تكون عشية لتلك الحرب الطويلة التي دمرت كل شيء» ص 185.

والقاص في ما يكتب ينحو إلى الكشف عن الشروخ في قلب العلائق الإجتماعية والسياسية، ولا يتوانى في إظهار الثقوب في الجسد السياسي، عبر إدانته الجهاز القمعي للدولة التي عذبت بريئاً مثل حنا سلمان في السجن، حتى أوصلته إلى حافة الإعدام والجنون. وغضت النظر أو تواطأت مع مهرّب عالمي مثل سامي خوري. كذلك يُعرّض بالسلك الكهنوتي عندما يرتشي الكاهن،

فيدفن الميت دون اجراء الطقوس المفروضة دينياً. وفي روايته يُعنى الكاتب بموضوع الغربة داخل الوطن وخارجه، كما بأمور واقعية أخرى.

هذا «الحضور» التاربخي والواقعي الملموس في الرواية لا يمكن مقاربته مباشرة، كما لو أننا نقرأ رواية واقعية، إذا جاز اليوم هذا التصنيف الجازم، بل إن الكاتب لا يقدم طبقاً واقعياً جاهزاً، ولا موضوعاً متكاملاً. وإن غزل قصته من خيوط الواقع فهو يبعثرها ويشبكها. يشظّي حكاياته، ويكسر زمنه، ويبدد موضوعاته، وإنْ ثَمةَ من علاقة بين الكاتب والقارئ فهي علاقة متباينة. إذ يسعى الكاتب إلى التفتيت والتقويض والهدم، بينما ينهض القارئ بأعباء الردم والتركيب والبناء، ووصل ما انقطع، وجمع ما تشتّت.

كذلك شأن وحدة موضوع الرواية، فثمة احداث أو بؤر حكائية تتمحور حول شخصيات، مثل حنا وابراهيم ونورما وسارة وسامي خوري وفيكتور عواد وجوليا وعباس ومنير وأحمد. ووقائع محددة: موت إبراهيم، سجن حنا، اختفاء نورما. إلا أن سِمة هذه البؤر أو الأحداث: الاحتمالية والتعددية، وتكرارها الحلزوني، وقابلية وقوعها على أكثر من وجه وصورة. الرواية ذات مراكز متعددة، ولكل مركز أو بؤرة حكائية خصوصيتها ودلالاتها الذاتية المستقلة من جهة، لكنها من جهة اخرى، متعلقة بالنسق التخييلي السائد والمهيمن على مجمل الفضاء الروائي العام، ومتداخلة بأصل، أو أصول حكائية مفترضة، وبمفاصل زمنية ومكانية، وعناصر تعريفية دقيقة.

واللافت في رواية الياس خوري انسجاماً مع تعدد المراكز والبؤر الحكائية، غياب البطل «المركزي» الأوحد إزاء البطولة المتعددة والمتنوعة، وإن بدا أحياناً أن الضوء يسلط على حنا السلمان، فإن مأسوية مصيره هي التي توحي بهذا. وشخصيات هذه الرواية ليست مختلفة عن سائر شخصيات خوري في رواياته الأخرى. ببعدها عن النمطية والنموذجية والقولبة، واقترابها من المواقع الشعبية المهمّشة، ومن المعاناة المعيشية اليومية التي تطحن أجسادها وعقولها وتشوه نفوسها وتعبث بمصائرها. شخصيات في قلب السياق التاريخي وخارجه

في آن، لأنها منهمكة بترتيب شؤونها الصغيرة ونزواتها التافهة، ومحاصرة بعقدها النفسية: «نورما» المترددة، المازوخية، و«سارة» العانس، و«جوليا» المتوهمة. إلى «حنا» الغريب، و«ابراهيم» المتوحّد والمُحبَط.

كذلك تتراجع اللغة الحوارية في «مجمع الأسرار» إلى درجة من العامية، والسوقية أحياناً، فتنم عند الشخصيات عن النوازع والنزوات الدفينة المتحللة من إهابها الإجتماعي، والمعبّرة عن عمقها الباطني الحار.

محمد أبي سمرا: «بولين وأطيافها»

عَراء الروح وأطياف الأمكنة

في «بولين وأطيافها» ينفتح نص محمد أبي سمرا على فضاءٍ لا تشكّل خلفيته هواجس السيرة الذاتية، على عادة البواكير القصصية، ولا يشغله صخب الهّم السياسي وضوضاء المشاحنات العقائدية، كما درج كثر من روائيينا، إنما يطلّ على معاناة الوجود العميقة، وتجلّياتها الاجتماعية والنفسية.

لا تقول الرواية حدثاً أو أحداثاً ما، ولا تفتعل إثارة مصطنعة بل تقول الحياة بدبيبها وارتعاشاتها وتفجراتها وخدرها. كما في صورها وأخيلتها وأنوارها وظلالها وأصدائها.

ينقسم فضاؤها إلى ثلاثة محاور أو فصول هي: القفر، والمنازل والمزار، إلا أنه انقسام أفقي، تتبادله الأصوات: صوت الجدّ وصوت الأم وصوت الإبن، ورغم تمايزها فإنها تتشابك وتتواشج مع مجرى الحياة الهادر وأصدائه الكونية، كما تمتزج الأزمنة والحواس، ويخالط وجه الجدّ وجه الصبي، وجسد الفتى جسد الفتاة، ويختلط المعيوش بالمتخيّل، والواقع بالذكرى.

يسيطر على الفصل الأول مشهد التحجّر ومقاومة المادة القاسية الصخرية، تُفجّر صورة الجدّ، وهو يحطّم في البرية الصخور الصلدة بمهدّته الحديدية إحساساً بالقوة والقدرة. وعندما تنفلق الصخرة أمام ناظريه يتخفف من توتره،

ويغمره شعور بالنشوة والتألق والانتصار وإحساس بالمهابة والسيطرة، وتُعدّ مقاومة المادة الصلبة عند المفكر غاستون باشلار، بما يبذله المقاوم من مجهودٍ عضلي وسيطرةٍ فائقةٍ على النفس من أعظم أحلام الإرادة والتحمّل والصمود، وتثير لديه أحلاماً بالتغيير والتجديد. ومثل هذه الصورة الدينامية قادرة على تحريك الإمكانيات الخيالية المتفتحة على مشاعر العظمة والجبروت وفرح التحويل والتشكيل.

وإذ يثير خيال الصخور صورة الجمود الذي يقضي على نضارة الحياة، فإن سحقها على يد الجدّ المتحفز أبداً، يبثّ فيه شعوراً بالغبطة والتحرر والاسترخاء، وعندما يخف الدويّ المعدني في رأسه عقب انفلاع الصخرة، يفتح عينيه على زرقة السماء البعيدة، فيما التلال والقمم والوديان المتباعدة تحيط به من الجهات كلها، وتملأ روحه برغبة في الطيران، وطي المسافات إلى جهات وأمكنة لا يعرفها.

مثل هذه الرغبة بالتحرّر من الجاذبية ومن ثقل المادة القاسية، متعلقة أو متممة لعملية «تليين» الصخور، وهي الوجه المقابل للانتصار على الثقل الأرضي وصلابة الأشكال والأحجام، والانعتاق من أغلال المادة وكثافة ذراتها، والحاجة إلى الخفة والصعود الخيالي والسمو عن عالم المرئيات، لذلك يغادر الجدّ الفضاء الاجتماعي الذي يشعر فيه بالضيق (القرية) إلى فضاءٍ أكثر نقاء ورحابة، وهو الفضاء الكوني (القَفْر) يتخفف فيه من أعبائه.

نقرأ عند العجوز، رغم طباعه العصبية وصراخه الدائم وانقطاعه عن الناس، انفتاحاً على أشياء الكون وموجوداته، وتواصلاً يردّه إلى الوحدة الأولية مع الطبيعة وتوقاً دفيناً للذوبان والحلول فيها. وعندما تنفلع الصخرة بين يديه وأمام عينيه، تنبثق من صدره عاطفة تجعله على وشك أن يضمّ الصخرة، وهو ينحني عليها، ويرى في الشق الذي أحدثته ضربتُه قلباً ندياً. كذلك يمتزج صوته بأصداء العالم وطنين الكائنات والعناصر، وتختلط في رأسه الأصوات لدرجة لا يقدر فيها أن يميز بين صوته وصوت غيره، أو يتأكد إذا ما كان صوته يخرج من

حنجرته، أو إنه يأتيه من بعيد. الصوت لا يعود هنا محدداً، أو خارجاً من مكان، أو موضع معين. الصوت الواحد يمكن أن يتشتت إلى أصوات تصل اهتزازاتها إلى أي مكان، وتسكن الأثاثات والأشياء. كذلك يمكن ألا تتلقى الأذن الأصوات، إنما يستقبلها أي موضع في الجسم، فالأصوت الانسانية جزء من الصدى الكوني. والجدّ يستعيض عن الكلام واللغة الواضحة بالصراخ، إذ كان يشقّ عليه الكلام والتبادل والاتصال، لأنه «يجعل كيانه يتداعى ونفسه تخرج من سكون وحدتها ومطمئنها كزاحفةٍ باغتها الضوء داخل جُحرها» (ص80).

الصوت الصارخ عند العجوز تعبير عن الحمية والانغراس الحي في دورة الحياة، ودالٌّ على عراء الروح وحقيقة النفس قبل أن تلبس لَبوسَ الحضارة، وتعايش الناس والمجتمع والتقاليد. فالكلام يُخفي أكثر مما يُظهر. «ثم فكّر أن الناس كلّهم، رجالاً ونساءً، كانوا سيفقدون قدرتهم على التحادث والاتصال لولا نسيانهم أو تناسيهم وجود عوراتهم وعورات بعضهم البعض متخفية تحت الثياب» (ص40).

وإذا كان الفصل الأول «القَفْر» يهيمن عليه صور القساوة الصخرية الملائمة لمزاجية الجد الغضوب وعزيمته القتالية وعنفوانيته، فإن المسيطر على الفصل الثاني «المنازل» مشهد اللُّدونة والطراوة والسيولة المائية المناسبة لرقة النساء وعذوبتهن، المياه المستسلمة الهادئة، الموحية بالخصوبة، المثيرة لخيالات الانسياب، والرغبة في التمدد واحتضان الرحابة الكونية، ومشاعر الانتعاش والنقاوة والطهارة الروحية، لذلك ينتاب الأمّ خوفٌ من التابو (الحرام) الموضوع على الجسد الأنثوي، رُهاب من العُري «تراءى لها أن مياه الاغتسال المتدفقة من ثقب في زاوية الغرفة، تحمل شيئاً من عُريها إلى الخارج» (ص104).

وبقدر ما تخاف من عريها فإنها تتمناه بوصفه شفافية تضفي هالةً من نور خفيف. واستدعاء الهالة إلى الذاكرة ليس إلا تخيلاً لروح أنثوية خالدة ترفرف عليها، نقية من شوائب اللذاذات الدنيوية والغرائزية أكثر منها إنسانة حقيقية، إذ نحسِبُ لبولين «روحاً تهوم كوشاحٍ أبيض شفاف» (ص139).

وكما عند الجدّ المتحلّل من أوزار الاحتياطات الاجتماعية واللياقات والتقاليد، المتجذر في الطبيعي والعفوي والفطري، فإن الأم ترى في الاجتماعي أيضاً قناعاً يخفي عراء الروح وقيداً يحدّ من تحليقها، «عند أول بيت من الضيعة وهي عائدة من البساتين تشعر أن وجهها قد تحوّل فجأةً إلى قناع يابس» (ص97).

في «المزار» الفصل الثالث، يتغلب المشهد الليلي الذي يصنعه الإبن من خوفه من الموت والخطيئة الذي يبثه في القلب حديث أمه، وهو إذ ينفخ الروح والحياة والشعور في الجماد والنبات يصبح المشهد إحيائياً مسكوناً بقوة خفية.

والليل هو أكثر قدرة من النهار على إنسال الأخيلة والأهومة، «النهار وقت عابر لا يلامس غير قشرة الأشياء أو يغلفها بغشاءٍ رقيق وهش وسريع الزوال، أما الليل فيعيش كالموت والله والدين في قلب ذرات المادة» (ص157).

يبلور الليل نوعاً من الخوف البدئي الذي يرادف سقطةً حقيقيةً في هوّة الدياجير، ويتبعها نكوص وهمّي إلى أصل النشأة الأولى. «الكاوس» العماء الكوني قبل أن تتفتح بذور الوجود، وينسج خيوطاً متينة مع الإحساس بالذنب والقلق والمخاوف العميقة والغامضة، ومع كلّ ما يذكرنا بكابوسية الموت ورهبة الظلام الدهليزية. وتُضفي صورة «الحية» التي يراها الصبي بين حالتي النوم واليقظة ظلالاً سوداوية بما هي علامة على الشرّ والغواية، وعلى رغبة لا شعورية بارتكاب محارم القربى.

ويساعد المشهدُ الليلي الكاتبَ على الخلط ما بين الواقع واللاواقع، وعلى استحضار الصور الميثولوجية والخرافية، وعلى بثّ أحاسيس مبهمة في فضاء ليلي معتم، غامضة ملامحه وأشكاله وأبعاده.

تكشف «بولين وأطيافها» عن قدرة القاص على التركيز البصري، إذ يتتبع انتشار الضوء في الأفق، وانكساراته عند المدخل والعتبات ومن خلال النوافذ واهتزازات الأطياف والظلال وتفاوت الأشكال والأحجام، ويجعل من ملاحقته

الوصفية هذه ليس إطاراً حيادياً منفصلاً عن سيرورة الأبطال والأحداث، إنما جزء طبيعي من حركة الشخصيات وانطباعاتها وتصوراتها.

والقاص شديد التيقظ لحركات بطله ومتطلباته العضوية، من مأكل ومشرب واغتسال ومشي وتريّض، وحاجته إلى النوم والراحة، وما يعتري حشاياه من خدر وسكون أو حمية ونشاط، وما يجيش في صدره من مشاعر الغضب والفرح والحزن والحبور، وما تختلج به شهوته من صور وتداعيات «ولكثرة تتبعه لدقائق وتفاصيل كلّ حركةٍ، كان يفقد حسّ التناغم بين أعضائه، فيحسب أنه قد غيّر موضع يده قبل أن يحركها من مكانها، أو يحتار أين يضعها، ثم لا يلبث أن يداهمه شعور عميق بأنه سيبقى ثابتاً في مكانه، وإن أي عضو من جسمه قد تجمد وفقد قدرته على الحركة» (ص35 ـ 36).

تبدو علاقة البطل مع جسده طازجة غير مسبوقة، كأنه خُلق للتو، وإذ يختبر بدنه ويتحسسه لأول مرة، يكتشف حدوده وموضعه من العالم وحظه من صلابة أو رخاوة، أو كأنه يجمع أعضاء جسده بعضُها إلى بعض ليعرف مقدار ما ينسب لذاته وطبيعته، أو يُعزى إلى طبيعةٍ خارجةٍ أو غريبةٍ عنه.

مثل هكذا شعور ينبثق من التحام المشهد الطبيعي بالمشهد الانساني عند الكاتب، إلى درجة لا نستطيع معها أن نفصل بين المكان ومن يحلّ فيه، وبين الجماد والحيّ، وإلا تبعثرت الصورة وفقدت سُداتها ولُحمتها.

أحمد علي الزين: «معبر الندم»

تداعيات زمن الخيبة

في سياق سردي تتعدد أزمنته وأمكنته الخيالية والواقعية ورؤاه الغرائبية، يتوغل أحمد علي الزين في روايته «معبر الندم» عبر بطله الإشكالي علي دياب الغنام في مسار استبطاني استرجاعي ليشهد انهيارات التاريخ العربي تحت وطأة التحوّلات والاخفاقات المتتالية والخيبات المتكررة. وإذ يشعر البطل أن سلالته المزعومة المنتسبة إلى تميم نجد الشاعر الصعلوك لم تكن كما توقع من اهتمام بهذا الأصل الذي أضناه البحث عنه. فإنه ما يلبث حينئذٍ، وحال العائلة على ما هي عليه من عمل في بيع عقاراتها وتأجير أراضيها منتجعات سياحية، ومن رطانتها الإنكليزية خشية التعثر في نطق العربية. أن يحس بانقطاع جذوره وانفصام علائقه مع العالم، وانكفائه إلى حياة أشبه بالموت، وتالياً إلى قراره بالانتحار، فالانتحار «حَلّ مشرّف أكثر من حياة دون معنى».

بيد أن انتحار الغنام لا يطوي صفحة فرد محبط آثر أن يتخلى عن عالم لا يقوى على تبديل مجراه أو على تطويعه لمشيئته وخياراته. ولا يماثل موته موت العبثيين المنعزلين الغارقين في مشاغلهم الفردية. إنما هو موت كاشِفٌ لتدهور الحياة العربية وتبعاتها الحضارية والاجتماعية والسياسية. موت شاهد على تقهقر

منظومة المعايير والأعراف والسُّنن. وبسقوط غنام سقط معه عالم وتاريخ ما زالا يتآكلُهُما الاهتراء والعفونة.

تبدو الرواية، بلغتها المشحونة بأصداء الكآبة السوداوية، المجدولة بفضاءات الغياب والموت، رثاءً لعالم على حافة الغروب والاضمحلال. والبطل ها هنا كراوٍ في الجزء الأول من الرواية. كـ«أنا» متكلمة مستبطِنةً ذاتَها وعمقها الوجداني ونزواتها، مستحضرةً طقوسها الشخصية وأدوارها ومسوّغات وجودها، إنما تمثّل في الرواية كثافة ذاتية تخترقها صور المخيلة التاريخية، وتصنع خلفيتها وبطانتها الذاكرةُ المثقلة بإرث الماضي ومناخات الأزمنة السحيقة والقريبة، وأطياف المدن المتهاوية، والنكبات القومية، وصور جماعات قديمة، وحياة أجداد وسلالات حقيقية ووهمية، وأحداث معقولة ولا معقولة، ووقائع مرئية وحُلُمية. بمثل ما هي استرجاعات حميمية وشخصانية ومفردات عاطفية تلتصق بنبض الذات وحرارة الكائن الجوانية، وارتعاشاته الداخلية الباطنية، وتقلباته النفسية المصبوغة بإرهاصات الصبوات الأولى، واكتشاف الشهوات البِكْر، والمفارقات الوجدانية والفكرية.

تقدّم «معبر الندم» بطلها الغنام وأقرانه: جنرال الغرباء وراشد والدكتور الياس الرملي وهند وسعاد وسواهم ضحايا، بمثل ما هم شهود على اندحار الأحلام والثورات وذواء الحضارات، مترنحين بين الوجود والغياب، بين الحياة والموت. وتنسج الرواية فضاءها على هذا الحد الفاصل بين المثول والاختفاء. ولعل من مفارقات الرواية التي تعبّر عن تلاشي هذا العالم الآيل إلى الانحدار والأفول، أنها تقوم على تكثيف مثول الموتى والغائبين في نفس الغنام، وعلى طغيان الماضي ووطأته عليه، وكأنما نِصاب الرواية وجوهر كتابتها وعلة وجودها، ولعله جوهر كل كتابة روائية، استحضارُ الغائب من الوجوه والأمكنة والصور التي هي على قاب قوسين من الزوال والتآكل، قبل ان تخذلها الذاكرة وتسقط طي النسيان، وبقدر ما تكون الكتابة استرداداً للأشياء المنذورة للفناء والضياع، فإنها في الآن عينه تحويل وتشكيل لكل العناصر الأولية المكوّنة

للرواية. أي تشكيل لواقع فني ليس موازياً بالضرورة لواقع حَدَثي. فالكتابة محوٌ لكل علامات الواقع وحضوره وتمظهراته الآنية. وإعادة تكوينه مجرداً من قماشته الحقيقية وكثافته وانعكاساته المباشرة وصورته الأولية. والرواية في هذه الحال مصنوعة وفق مشيئة الروائي ومنظوره، وترمي في نهاية المطاف إلى قراءته الخاصة. وقراءة أحمد علي الزين قراءة سوداوية فجائعية، وزمنه الروائي زمن التفتت والانطفاء والذواء. زمن التفريق بين الأحباب، وتقويض اللذات والشهوات، وإتلاف الأجساد والأرواح. ولأنه كذلك يسقط بطله الغنام كثمرة مهترئة من ثمار الزمن المرّ المتعفّن. وينخطف قبل ذلك انخطافاً عرفانياً، وهو يقف في شدق الموت على حافة الانتحار من على سطح الفندق الشاهق: «من هذا العلو يشعر الإنسان أنه قريب جداً من عبقرية الكون». وتختزل سنواته الخمسون الفاصلة بين طفولته ورجولته حقبة النكوص والإخفاق وزوال المدن واختفاء الشعارات المغرية.

كذلك لا تستعيد الرواية ما تصرّم من أحداث وأزمنة إلا لتقترب من ذات البطل وتداعياته التراجيدية، وتنصت إلى نبضه القلق وفاجعته الوجودية والشخصانية «هذا القليل الذي أعرفه عن نفسي المضطربة ما كان يخفف شيئاً من قلق يعصف على الدوام بداخلي، بل زاد حيرتي وكثّف الكآبة الموروثة من أسلافي».

ويُفضي استحضار الزمن إلى استدراج القارىء نحو مكامن الخيبة ونُطْفتها ودلالاتها الأولية في قلب البطل، قبل أن يكتشف لا جدوى حياته في وسط يفقد بريقه التاريخي، ويؤثر التخلي عن دوره. وقبل أن يعارضه ويتمرد على قوانينه وسُنَنه تمرداً ذاتياً ينجم عنه ألم دفين واشتعال داخلي يترجمه تقصّياً لا مجدياً عن الهندسة الوراثية، وتنقيباً عن سلالة مزعومة ضائعة بين المدن العربية وفي تلافيف التاريخ. وقبل أن «يخترقه» بالكلمة التي تحولت إلى طائرات ورقية يرميها فوق البساتين والغابات ونحو البحر وفي فضاء ليل بيروت، ويدعها أخيراً بين أيدي الراوي.

يحوّل بطل «معبر الندم» ثورته إذن إلى داخله، يمتص في ذاته وشخصه كبلّورة شفافة كلّ ما يختزنه الفضاء العربي من مفارقات محزنة وصور كئيبة. وكل ما في هذا الزمن العدمي التقويضي من قتل وجنون وانتحار. وكما هو، كذلك في الرواية آخرون لم يتصالحوا مع هذا المجتمع الآيل إلى تفكك العرى والقيم وتلاشي زخم الحياة والروح. أو قل إنهم يتابعون حياتهم على طريقتهم ولا مبالاتهم وكأنه لم يطرأ أي تبديل أو تغيير على الأوضاع أو النفوس، أو على سلوكية الحكام والمحكومين، ولكنهم ينتهون إلى القتل خطأ، أو إلى الاختفاء الغامض، أو إلى الجنون. وفي كل الأحوال إلى مفارقات مؤلمة.

يتراجع الغنام و«أناهُ» الساردة في الجزء الثاني من الرواية ليحيلنا عبر سرد الراوي بصيغة الغائب ما يشبه الشرائح القصصية التي يتغلب عليها نمط من أنماط الموروث الشعبي وتراكماته الحكائية الشفوية الغرائبية، وينفتح على تجارب واختبارات هذه الشخصيات التي تعيش خيباتها ومفارقاتها. وتعيش رهاناتها الخاطئة: أبو راشد وادعاءاته المثيرة للسخرية والإشفاق. حسين اليتيم وتشبثه بنزعة دونكيشوتية نضالية تريد تحرير العالم، وبنصرٍ لا يأتي وحربٍ لن تقع.

ويعرّي جنون بعض هذه الشخصيات العالم من رزانته المصطنعة وعلائقة المزورة، ويعبر عن صبوات القوى المضطهدة والنوازع المقموعة والمكبوتة. ويشكّل منطوقه تجلياً من تجليات الوعي الشعبي ومحمولاته، لذا يبدو هذيان راشد الفلسطيني في الجزء الثاني من الرواية وهو متشبث في الجرد ببارودته الفارغة، وبما يقتنيه من قصاصات جرائد وصور لبعض الشهداء، وأوراق كُتب عليها شعار «ما أُخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة»، وإلحاحه على العودة إلى دار حيفا دون دار أبيه المشابهة في قرية «خربة النواح». يبدو أنه أيقظ القضية الفلسطينية الهاجعة في النفوس، وأجّج في قلوب أبناء القرية روح القضية، فكانت مبادرتهم الرمزية بعد مقتله خطأ، إلى بناء بيت زجاجي لبندقيته يحميها من التلف والصدأ شاهداً من الشواهد الباقية على زمن انحسارات، وعلى التطبّع بالهزائم والخيبات.

كذلك جنون المغترب ظهير رحمة وفتاة القرية، ورحيل أبي راشد المفاجىء، وتخلي الدكتور الياس الرملي عن التعليم واحراقه مكتبته الضخمة «لأن الكتاب الذي أريد قراءته لم يكتب بعد». كل ذلك يمثل علامات على هذه المفارقات المحزنة والعمق المأسوي الذي يعانيه الواقع العربي، والذي ينعكس على بطل الرواية، إنسانِ العشق والموت والغياب يقترب خطوة باتجاه حافة الانتحار، باتجاه اليأس من عالم خارج عن كل احتمال أو سيطرة سوى جاذبية الكتابة عنه، وتحويل مأساته إلى صورة روائية، تحمل بذور أسئلة وجودية ملتبسة لا تستقر على حال. تختمر في ثنايا رواية الزين وخصوصاً في مواضع الاستبطان والتداعي الذاتي.

عبده وازن: قلب مفتوح

متاهة الكتابة ومتاهة النفس

يبدأ عبده وازن مونولوغه الطويل في لحظة تتعادل فيها كفّتا الموت والحياة. لحظة استيقاظه من غيبوبة البنج عقب العملية الجراحية التي خضع لها قلبه. لحظة عبوره من عالم الظل إلى عالم الضوء، ومن العالم الداخلي إلى العالم الخارجي. يبدأ هذا المونولوغ الذي يستعيد فيه اكتشاف ذاته وعلامات الاستفهام عن الوجود والموت والمصير، ليقف عند التساؤل عن مغزى الكتابة، وعن علاقة حياته بما يكتب. الكتابة التي تُخرجه من هاوية جسده المعطوب، وتُسابق موته المفترض، الماثل على الدوام، في ثنايا حياته عينها. الكتابة المرآة التي يتأمل فيها ذاته والتي تحيلها على ما يقول، إلى أسطر من حبر.

هذه اللحظة الزمنية. هذه العتبة الوجودية البينية التي تساوي بين الحياة والموت. هذه المنطقة البرزخية، هي الينبوع الثر الذي يغتذي منه الإبداع الأدبي والفني. وعبره ينهل عبده وازن رؤاه وتداعياته الفكرية مقلّباً صفحات حياته على إيقاع سردي، قلّما غاب عن كتاباته الشعرية، لا سيما في كتابه «قلب مفتوح». في هذا الكتاب الذي تتألف مادته من بعض عناصر سيرته الذاتية، يعتمد وازن على سردية واضحة المعالم، تتبلور من خلالها حالة شعرية كثيفة، من داخلها، وليس على هوامشها وحوافّها، كأنما الوقائع والأحداث ليست مرصودة في حد

ذاتها، إنما يتوسّلها الكاتب ليطلق العنان لتفاعلاتها مع النفس، وارتداداتها على الذات. فتخرج لديه الوقائع عن زمنيتها، وعن مألوفيتها واعتياديتها لتحلّق في فضاء المخيلة. يرفعها من مدارها المعيوش والملموس إلى مدارها الإيحائي والمتخيّل. يحوّلها بعد أن يقلّب وجوهها وأبعادها وأعماقها إلى التماعة ذهنية، أو فكرة، أو مفهوم فلسفي.

وإذا كان عبده وازن قد قارب في «حديقة الحواس» حدود السرد الروائي، فإنّه في «قلب مفتوح» على سرديته الظاهرة، بقي على مزاوجته بين الشعرية والسردية. ولم يجزم في تعريف كتابه أو تصنيفه، فظلّ معلقاً بين الرواية والشعر. ولم يُذيّل الكتاب بأي عبارة تصنّفه وتحدد فئته. بل إنّ العنوان: قلبٌ مفتوحٌ، لا يخلو من ظلال تورية لطيفة تتردد بين المعنى القريب والمعنى البعيد. بين العملية الجراحية، وبين البوح الشخصي، بين الألم الجسدي والألم النفسي. وإذ يتقدم العنصر الحكائي في ضوء عملية السرد، فإنّه سرعان ما يغوص في الفضاء الداخلي، وتتحول مادته المروية، المعيوشة، المرئية، إلى هيولى تتوالد في أغوار النفس أفكاراً ورغباتٍ واستيهامات. وتتناسل كلماتها لتصنع عالم الكاتب الحقيقي، العالم السريع الهشاشة، والمهدّد بالاندثار والتلاشي. وهو العالم الذي ما برح يحتل فضاء قصائده الشعرية دونما استثناء.

الحدث الصدمة

فوازِنُ هو نفسه في شعره ونثره، وفي التعبير عن انهماكاته الوجودية ووساوسه وانشغالاته الفكرية. بيد أنّ ما يقدمه «قلب مفتوح» المكتوب على إيقاع اليتم والاحتضار والموت والانتحار والانهيار العصبي والحرب والليل والحب، هو الحدث الصدمة الذي وقف وراء هذا الأسى الدفين، والذي افرز هذه الرؤية المتكدّرة العميقة التي يتواشج فيها الحياة والموت. هو حدث وفاة الأب المبكّر، ومعاناة اليُتم منذ الصغر، وما أعقبه من تقلّبات وارتدادات نفسية بلغت حد الانهيار العصبي. وإذا كان غياب الأب ترك جرحاً معنوياً غائراً في

نفس الصغير، فإنّ تجلياته الشعورية والفكرية، ما لبث ان اختمرت مع تطور الزمن والعمر، وتراكم التجارب، وسعة الاطّلاع، والانفتاح على العالم المترامي، فاتخذت شكل حساسية أدبية شفّافة، تحوّلت إلى حُمُولة معرفية تواجه العالم، وتتأمل في صيرورته، وتستجلي مغزاه ومراميه، وتبحث فيه عن سر الموت والحياة، وعن معنى الليل والحلم واليقظة، وعن معنى النوم والأبوّة والترمّل، وعن حدود الموت وعبثيته، وعن علاقة النفس بالجسد، وعلاقة الماضي بالحاضر، والإيمان بالإلحاد.

المنحى السردي عند عبده وازن يضع الأشياء والأحداث والخبرات في ضوء جديد. حتى لكأنّ ما ألفناه نحن مجايليه، وما اختبرناه، أو شعرنا به، أو خطر لنا، أو فهمنا مضامينه، ليس هو الوجه الحقيقي، بل قل هو وجه واحد. اما الوجه الذي يرى فيه الكاتب عالمه، فهو الوجه الذي أسبغت عليه تجربة اليتم لوناً جديداً ودلالة جديدة.

فالتلفزيون الذي كان في طفولته وطفولتنا اختراعاً حديثاً انجذبت إليه النفوس والأفئدة، كان اقتناؤه يمثّل صبوة من الصبوات الصعبة التحقق، لا سيما عند الطبقات المتواضعة، وكان انتشاره في البداية، مؤشراً من مؤشرات الرفاه الاجتماعي والطبقي. بيد ان وازن أضاف إلى بُعده هذا، بُعداً نفسياً آخر استوحاه من رضّةِ يُتمه المبكر، فبات الحرمان من التلفزيون حرماناً من الأب. وغدت العائلة التي هي بلا تلفزيون عائلة ناقصة. «كان التلفزيون في نظري فرداً من العائلة، مثل الأخ أو الأخت، ومن دونه لا يمكن أن تكون العائلة سعيدة».

الضوء الداخلي

باتت الأشياء وعناصر الطبيعة وحالات البشر أكثر شفافية، وهو يراها في ضوئه الداخلي، في ضوء تجربته الوجودية. وعبر لغة تومض بالصور المفاجئة والمحيّرة والمثيرة، فتدعونا إلى التفكير مجدداً في ما اعتدنا عليه، إنْ في الأمور الميتافيزيقية الكبرى، أو في الأمور المبتذلة. حيث نقف حيارى مندهشين إزاء

صورة أمه الأرملة الصبية التي مات زوجها الشاب، وتعففت عن الاقتران بسواه، كيف عاشت خارج جسدها. أو كيف بتكريس حياتها لسعادة عائلتها «لم تكن هي إلا لأننا كنا». وإذا عرفنا المشي بأنه حركة يومية يقوم بها الإنسان ليذهب إلى عمله، أو ليكتشف الشوارع التي يسير عليها، أو الأحياء التي يحاذيها، أو يدخل إليها، فإنّ نص عبده وازن يجعل من المشي، من خلال تجربته ومعاناته، اكتشافاً لا للشوراع والأحياء، وإنما للذات. كأنما المرء يمشي في نفسه. فالمشي لديه، لا سيما بعد إصابته بالانهيار العصبي، كان عملاً من أعمال الروح. اما شعر الجسم عند وازن فهو مدعاة تأمل في الجسد الإنساني، الذي طالما راقبه في حركاته وسكناته، وفي علاقته بالزمن وبالذات. وهو اذ ينتظر بفارغ الصبر أن ينمو شعر جسمه المحلوق، بسبب العملية، فكي يشعر بأنه يكبر مع الشعيرات التي بدأت تنبت. يشعر بأنه يستعيد الزمن الذي غاب فجأة، منذ أن حلقوا شعر جسمه، وبأنّه يستر به عريه الذي طال أمده بدون هذا الغطاء.

في «قلب مفتوح» حيث يقلّب عبده وازن بعض صفحات حياته، نجد أنفسنا إزاء ضوء آخر، يكشف عن اختمارات لموضوعات أفصحت عنها هواجسه وعوالمه الشعرية السابقة، ووجدت تعبيراتها المتفاوتة والمتباينة في معظم قصائده، لكنها حجبت عنا جذورها وأصولها التي نكتشفها اليوم في سياق الكتاب. ومن هذه الجذور، الوحشة الشفافة التي قذفته إلى وهدة اليأس، وإلى حافة الانتحار. الوحشة التي مثّلتها شخصية أوفيليا في مسرحية «هاملت» الشهيرة، التي افتتن بها وازن، وسكنت وجدانه، وبهرته جرأتها، وصدقها مع نفسها، عندما انتحرت غرقاً في ماء النهر. وكان انتحارها هذا موضوعاً أثيراً في مجموعته «سراج الفتنة» حيث أكمل ما لم يقله هاملت في رثاء أوفيليا. الانتحار الذي لم يجرؤ عليه وازن في حياته، وإن لامسه، ودار حوله، واقترب منه. ورغم توافر جميع حوافزه ومحرضاته، من اعتزاله العالم حيناً من الدهر، إلى إحساسه باللاطمأنينة والكآبة والألم، إلا أنّه آثر الانكفاء والتراجع، وحوّل الانتحار إلى سؤال ميتافيزيقي فلسفي، واستعاض عنه بالإبحار في عالم الروايات

التي تروي قصص أبطال انتحروا يأساً واحباطاً وحباً، وبمختلف الأدوات، لكنهم تركوا انطباعاً رائعاً لديه، عن مضاء عزيمتهم وحدّة جرأتهم. فما لم يقدر عليه واقعاً، لأنّه يحب الحياة رغم كرهه لها، عثر عليه في عالم الكتابة والرواية، على بديل انتحاره المتخيّل والمفترض. وهو لا يرفع سؤال الانتحار فحسب، إلى مدار السؤال الميتافيزيقي، إنما يرفع أسئلة أخرى إلى هذا المستوى، مثل فكرة الليل والأحلام، وعلاقة اليقظة بالنوم، والدين بالإلحاد. وهو مسكون بهذه الأسئلة، أسئلة الكينونة والوجود والعدم، لأنه مفتون بالكتابة التي هي صِنو الذات، فهو يقرّ بأنه يكتب لا ليواجه، أو ينتفض، أو يهرب، أو يغيّر وجه العالم أو الحياة، بل يكتب ليبحث داخل متاهة الكتابة عن نفسه. فالكتابة عند وازن فردية بامتياز، لكنها لا تنطوي داخل قوقعتها، بل تستمد نسغها من محيطها الاجتماعي، مؤثِرةً التحديق في انعكاسات الخارج على مرآة الداخل.

عبده وازن : غرفة أبي

وجوه الغائب المتعددة

في ملحمة «الأوديسا» تخاطب أثينا ابنها تليماخوس حينما بلغ العشرين من عمره قائلة: إذهب واعثر على أبيك». العثور على الأب هو النموذج الأصلي الذي يتواتر في العديد من الأساطير والقصص الشعبيّة والفولكلوريّة. وهو مرحلة مهمة من مراحل النمو النفسي عند العديد من الأقوام والشعوب، حيث يتوجّب على الصبي الذي بلغ الحُلم أن يزيل من طريقه كل ما يعترضه من عقبات وعوائق مادية ومعنوية، ويتحمّل كل ما يُبتلى به من محن ونوازل، لكي يستحق اعتراف الأب ومكافأته، فينتقل من طور الطفولة إلى طور البلوغ.

«اعثر على أبيك» هو ما عزم عليه عبده وازن من تلقاء ذاته، دون أن يستجيب لأي صوت غير صوته الباطني. الصوت الصادر من أعماق النفس المعطوبة، عقب رحيل أبيه عن هذه الدنيا، وهو صغير السن. رحيلٌ شكّل طعنة وجودية، وخلق إحساساً لازمه طوال حياته بأنه يختلف عن سواه.

«اعثر على أبيك» هو الصوت الذي يلحّ عليه ويلاحقه منذ ذاك الحين. وما سبيل هذا الملهوف لاستعادة أبٍ غاب عنه مبكراً إلا العثور عليه في الكتابة عنه، واستحضار مشهديّات الأزمنة الآفلة الّتي عاشها الأب، أو تخيّلها الإبن أو فبركها. المهمّ في الموضوع هو استكمال عدد أفراد العائلة. فالعائلة دون أب

عائلة منقوصة وغير طبيعيّة، لأنّها تفتقد ضلعاً من أضلاعها الثلاثة، حسب ترسيمة فرويد الأوديبيّة. هذا النقصان يملأه وازن بلعبة الكتابة، كما في «غرفة أبي». الكتابة كمساحة للتخييل، ونسج علاقة متوهّمة أو مفترضة بين الغائب والحاضر، بين الأب وابنه، عبر تدوين رسائل من طرف الابن الّذي يناجي أباه ويستشعر مثوله من خلال الأحرف والكلمات. الأب ضرورة طبيعية ومنطقية لوجود الإبن «الأب قدرُ الابن، كما الابن قدر الأب، مهما خُيّل لهما أنّهما انفصلا، واحداً عن الآخر» ص 58. وعليه، يعيد وازن تكوين صورة أبيه الذي حُرم منه في صغره، من خلال ما ترسّب من الذاكرة الطفوليّة، وما روته الأمّ عنه، وما تناهى اليه من أقوال الجيران والخلاّن، وما عفت عليه يد الزمن من مقتنياته، لا سيما سيارته العمومية، وصوره الفوتوغرافيّة بالأبيض والأسود منفرداً، أو مع زوجته أو مع رفاقه.

سيرة وازن هي نمط جديد من الكتابة التي بدأت تنتشر اليوم في الأدب الأوروبي، ويسميها النقاد في الغرب «autofiction» وهي أشبه بحقل اختباري، ينطوي على رواية ذاتية عن الماضي الطفولي، من خلال شبكة متلاحمة من التأمّل والتخيّل والتنقيب والتذكّر، وكل ما يشكّل رواية متكاملة عن حياة يخترقها صَدْعٌ وجوديّ، وإحساس مؤلم بالنقص العاطفي، وبحث عن معنى الوجود والكينونة. وهذه ظاهرة ملموسة في الكتابة الحديثة، تُماثل عند البعض «الحَفْر الأركيولوجي العائلي»، ويرُدّها علماء النفس والاجتماع إلى أزمة الانتقال والتحوّل بين الأجيال، وازدياد الشعور بالاستقلالية والفردية التي تنعم بها المجتمعات، لا سيما الغربية منها.

الفردوس الطفولي

هذا الشعور باليُتم المبكّر ساور الكاتب طوال حياته، وتحوّل إلى حاجة نفسيّة وروحيّة دفينة، باتت مع مجريات الزمن، وتدافعُ الأحداث، وتناوب التجارب قلقاً وجوديّاً وميتافيزيقيّاً، لم يتسنَّ ظهوره إلا في عملية الكتابة

بمختلف تجلّياتها الشعريّة والنثريّة. كتابة أفصحت عن الوعي العميق بهذا الغياب، والقدرة، في الوقت عينه، على التعبير عن هذه الفجوة، تعبيراً هو بالطبع ثمرة ثقافة بلورها الكاتب الشاعر، وبلور معها منحاه الكتابي الجماليّ، ومنحاه الشعري الفلسفي. وهذا البُعد الثقافي الفكري نلمسه في «غرفة أبي»، في تعقّب عبده وازن لصورة الأب في العديد من مُتون الآداب العالميّة، وفي الروايات، وفي الأشرطة السينمائيّة.

استوحى وازن من هذه المصادر المتنوّعة، وما رُشح عنها من مواقف متناقضة إزاء الأب، العناصر الأولية لتشكيل صورة أبيه. كتابات وشواهد غزيرة قديمة وحديثة، دينيّة ودنيوية، تعقّبها ورصدها المؤلف ليعثر فيها على ملامح الأب الّذي تخيّله. أخذ بيدنا في جولة أدبيّة ممتعة، يعرض فيها وجوه الأب المفترض أنه أبوه. انتقل من الأب الأسطوريّ، إلى الأب السماوي والمثالي والروحي، عبر صورته في الأسفار الدينيّة المقدّسة، إلى الأب الأرضي الذكوري الطّاغي المستبد، إلى الأب العاجز واللامبالي.

يغشى سيرة عبده وازن الذاتية ذات الحمولة الثقافيّة والفكريّة شعور صاحبها بالتخلّي والهجر والعزلة. ويجعل منها ضرباً من ضروب النكوص والإرتداد إلى الفردوس الطفوليّ، ومحاولة لاسترداد علاقة استيهاميّة بأب يتمنّاه كاتب السيرة، ويرغب في وجوده لاستكمال إحساسه بالهويّة، وازدياد تمكّنه من تأسيس ذاته.

يحاول الكاتب استرداد أبيه المتصالح معه، أو المتصالح مع طيفه، على خلاف الشائع في الكتابات العربية التي تُدرج الأب دائماً، في موقع صدامي، بما يمثّل من موقع سلطوي يسود فيه القانون الذكوري. موقع هو في العائلة مكان تنازُع بين الابن والأب. بيد أنّ وازن يلحّ على استرداده لأنّه العنصر المفقود في المعادلة العائليّة الطبيعيّة. يستردّه لينصب به موازين الحياة وسُنن الطبيعة وقانون المجتمع. ليستكمل به هويّته الناقصة، وليحقّق بنوته الأصيلة.

لكنّه يتطلّبه لينبذه فيما بعد، ويتملّص منه، ويحمّله وِزْر ما حلّ به، وما أفضى اليه، من إرث أبويّ في الطباع والخُلق ومرض القلب.

أب لا يعرفه القارئ بالطبع إلا عبر ما ارتسم من خلال قلم الكاتب الابن. قلم لا بدّ انّه حوّر وبدّل وتلاعب بصورة الأب الميت. وهذا من صلب عملية الكتابة، لا سيّما إذا كانت تستلهم مادّتها من الذاكرة والمخيّلة. صورة اصطفاها الكاتب ليفسّر ويؤوّل حياة الأب الذي يتميّز بفيض عاطفته وطيبته، بما يقرّبه إلى مثال الأم. وهي صورة يحبّ وازن أن يتماهى بها، أو يصنعها لنفسه. لذا نراه في سلوكه وتفكيره يؤثر الجانب الأنثوي على حساب الذكوري، والجانب الرّوحي على حساب المادي أو الجسدي، وينحاز إلى جانب المُهمَّشين والمهزومين والضعفاء على حساب المنتصرين والأقوياء، وإلى جانب الطمأنينة والانطواء على النفس، على حساب الخروج والمغامرة. بل تحمل كلماته عبق الطفولة والبراءة، والحنين إلى الزمن الماضي، وإلى إيقاعه البطيء، وآلاته العذبة البسيطة. من الراديو الخشبي، إلى التلفون ذي القرص والثقوب السوداء، إلى الفونوغراف، إلى الصور بالأبيض والأسود، إلى طقوس الجنازات، وأحلام الأطفال، ومشاغبات المراهقين الساذجة ونزواتهم العابرة.

رثاء الأزمنة

نلمس هذا الإنحياز إلى زمن الأب. إلى الزمن القديم، من خلال رثاء الكاتب للأزمنة الحاضرة. ورفضه مكتشفات الحضارة المعاصرة، ورفضه الخروج عن الحياة الطبيعيّة، أو الوقوع في فخّ الاصطناع. واستخفافه بالبديل الاجتماعي والجمالي والأخلاقي والسياسي الّذي خلّفته تروس الصناعة، وابتكارات العقل البراغماتي، والبُعد العولمي. حتّى لكأنّنا نستعيد في هذه الكتابة النزوع الرثائي الرومانسيّ ذاته للغة الجبرانية الناقمة. وفي تحليل رائع يرثي وازن الكتابة بالقلم على الورق. واستبدال الأصابع الدافئة بمفاتيح الكيبورد الباردة. ويرى إلى أنّ الكتابة على الكمبيوتر حجبت عن القارئ مسوّدات

الأدباء، المعبّرة بسطورها المبعثرة وبقعها السوداء وخرطشاتها عن مخاض الكتابة العسيرة، حتّى غدت الكتابة خالية من هذه الأسرار والآلام التي تحيط عادة بولادتها. لذا لا يمكن لوازن أن يتخيّل نفسه بلا قلم، رغم إلمامه اليوم باستخدام الكمبيوتر. وكأنّ ثمّة علاقة وثيقة بين الإبداع والقلم. وهذا ما صادفتُه لدى كتّاب وشعراء لبنانيين وعرب معروفين يؤثرون الكتابة بالقلم على الكتابة على الكمبيوتر.

الأب الّذي حاول وازن استرداده أو الهجس به، أو إعادة تشكيله، إنّما هو أقرب إلى أن يكون ذا علاقة بالتصوّر الإنجيلي لمعنى البنوّة والأبوّة. وهو في هذا المقام يعيد قراءة الإنجيل قراءة تمسح عن وجهه أي أثر لرواية متخيّلة أو موضوعة، تكرّس نبوءات العهد القديم بدمويّتها وعنصريّتها. ويحاول بدلاً من ذلك، أن يُرسي صورةً لمسيح ذي سمات صوفيّة الملامح، تجعل من المسيحيّة ديانة الغربة عن هذا العالم الفاسد الطينة.

الأب المُستَرَدّ عند وازن لا سيما في رسائله، هو حصيلة مناجاة مع الذات الّتي تحلّ في صورة الأب الغائب. مناجاة هي في الوقت عينه لحظة تأمّل واستبطان، واستغراق في الحديث عن معنى الحياة والموت، وعن علاقة الذكورة بالأنوثة، والأبوّة بالبنوّة، والماضي بالحاضر، والجسد بالروح. وهي موضوعات تشرّع أمامنا فضاء الكاتب ومساره الأدبيّ والذهنيّ، وتعرّفنا على ذوقه الجماليّ، وعلى عوالمه وتجاربه الّتي صقلت رؤيته وأسلوبه، ومنحته استقلاليته وتميّزه.

وعبده وازن الّذي سعى بدأب متواصل لإحضار أبيه إلى مملكته الكتابية، لا يقتلُهُ، على جاري عادة الأبناء في التوليفة الفرويديّة الأوديبية. لا يُجاهر بقتله، ولا يُغافل القارئ للنيل منه. إنّما يناور ويلتفّ عليه وحوله، فيبدّل الأدوار، ويسلبه دوره الأبوي ليتلبّس هذا الدور مكانه. ولا عجب حينذاك إن أخطأنا في كثير من الأحيان، في التفرقة بين صوت الأب وصوت الابن، أو إن لم نستطع أن نميّز بين ملامحهما المتبادلة، وزمنيهما المتماثلين.

المـوت المؤجّل

يحدّق عباس بيضون في «ألبوم الخسارة» في خطوات الموت وهي تدنو منه، وتزحف على حياته، وتغشى جسده الستينيّ الذي بدأ يترهّل ويذوي، وتضعف آلته من سمع وبصر وحركة. جسد هو بعد الستين ثقيل الوطأة على صاحبه، كما يتجلى في إحالات المؤلف وصوره وإيحاءاته، فيما الثقل، في وجه من وجوهه، ناجم عن شعور بالسأم والفقدان واليأس، تردّد في عناوين دووانيه وكتاباته الشعرية، وهو أقرب إلى أن يكون تصوّراً ميتافيزيقياً، ومعاناةً اغترابية وجودية، هي في العادة محصّلة دأب المؤلفين والكُتّاب والشعراء على التأمّل في أحوال النفس وشجونها. ولعلّ هذا ما يجعل من كتاب بيضون مونولوغاً عن روح تتلجلج مخنوقة في قميصها الأرضي.

يقدّم بيضون نصّاً تجتاحه المخاوف والظنون وعدم الوثوق بالذات. وحينما يروي الكاتب خيباته وعثراته ووساوسه، لا يستردّ تجارب حياتية عاشها، ولا يعيد ترتيبها كما كانت، بل يجعلها أفكاراً ومشاهد تدور بين الشك واليقين. بين أن تكون موجودة، أو غير موجودة. هي ليست حقائق صلبة بما فيه الكفاية، بل تكاد تكون مختلقة واستيهامية، تتوالد من منطقة معتمة أشبه بمنطقة اللاوعي، ومن ذاكرة ضبابية لا يمكن الإحاطة بها.

يكتب بيضون سيرة زئبقية رجراجة سريعة العطب، تنخرها سوسة الموت. سيرة ترفع سوية الحياة إلى لعبة التخييل، وتنتقل من مصارحة القارئ إلى مخاتلته. لا يروي عباس الحياة بقدر ما يروي ضد الحياة. يكتب مرثاته بقدر ما يكتب شغفه بعيشٍ يخشى انصرامَه، ولذةٍ يخشى تبدّدها، وحياةٍ تُعاش كموت مؤجّل.

يعاين الكاتب نهايته، عبر عملية تماثل أو تبادل أدوار بينه وبين هرّه العجوز «نينو» الذي يعيش معه في شقة واحدة، وقد فتك به المرض، وتلاشت قواه، ويرفض أن يسلّمه إلى الطبيب البيطري ليحقنه حقنة قاتلة تريحه من ألم مكتوم، تحوِّل عُجْمَته دون أن يفصح عنه. لا يريد أن يسلّم صِنوَه وقرينَه إلى من يضع حدّاً لعذابه، رغم أنّه صار بالنسبة له شفة مشقوقة وكومة من الوبر ووسخاً وبراغيث. لا يحتمل أن يرى موته منظوراً إليه من خلال جثّة الهرّ، فهذا ما يذكّره بمآله ونهايته.

مصير واحد

لم يعرف الأدب العربي مثل هذا التلاحم، وهذا الحلول الوجداني العميق، بين مصير حيوان ومصير إنسان. وإن نظم بعض الشعراء العرب أراجيز في رثاء حيواناتهم، كما هي حال الشاعر أبي نؤاس في أرجوزة يرثي فيها كلبه خلاب. وشاعر مغمور ذكره الأصفهاني في «الأغاني» هو قاسم بن يوسف له مرثاة في هرّة خطفتها يد المنون. وأخرى لأبي حسن التهامي 416 هـ في قطّه الذي سقط في بئر. وإن كان الشعراء شاركوا حيواناتهم في مواجعها، فإنهم غالباً ما استخدموا موضوع الحيوان في أغراض الترميز والتورية والتعريض. (يُراجَعْ محمد خير الشيخ موسى في بعض مباحثه حول الطير والحيوان في الشعر العربي) بيد أن جِدّةَ عباس بيضون وسَبْقه، انه آلف بين الشعور الإنساني والشعور الحيواني. ومنح الحيوان وجهاً إنسانياً والإنسان وجهاً حيوانياً. وكتب سيرة مزدوجة لشيخوختين متلازمتين متساويتين يوحّدهما مصير واحد. وكان

بيضون من قبلُ، أَنْسَنَ الشجرة فصهرها في الإنسان (ديوانه: شجرة تشبه حطّاباً).

رغم مزاحمة العجوزين، الهرّ والكاتب، على المكان ذاته، ورغم عراك الأخير مع هرّه ونبذه إياه خشية أن يعديه، وينقل إليه المرض، فإنّه يتماهى معه «خِفتُ أن يكون أنا الذي يحاكيه هذه المرّة وتحسّستُ شفتي وعيني» ص 226. لذلك كان خوفه عليه من الموت ناجماً عن خوفه على نفسه. من أجل هذا كان يقف محتاراً متسائلاً بقلق عن سبب مُوائه الحادّ، وعن سبب فقدانه الشّهيّة، وإعراضه عن الطعام الموضوع أمامه. ورغم أنّه كان يطرده أو يركله، فإنّه كان أيضاً يفسّخ له لحم الدّجاج، ويلوّث يديه بالدّهن، ويعاونه على قضاء حاجاته العضوية، وتسعفه في ذلك ابنته بانة، وهي الخبيرة بأصول التعامل مع قطّها هذا، الذي جلبته إلى البيت قبل ان تسافر. وهي القادرة على ترجمة إمساكه عن الأكل أو مُوائه وهُزاله إلى لغة إنسانية.

يصارع بيضون بنَفَسٍ تراجيدي وغنائي أقداراً وسُنناً محتومة، مثل الشيخوخة والمرض والغياب والموت. يرغب في أن يردّها عن نفسه، وعن أصحاب وصاحبات له، لكنّه لا يستطيع. وهو في الحقيقة، يمارس بطولة أخلاقية غير مجدية، لأنها تنهض في الأصل على عمل محكوم عليه بالإخفاق. بل كثيراً ما تراجع وخانته عزيمة التحدّي. ولم يبقَ من أثر لصراعه المفترض مع هذه القوى القدرية سوى تبكيت النفس، والرزوح الدائم تحت وطأة الإحساس بالندم والخسران، ورثاء عجزه وضعفه. فكيف له أن ينقذ المرأة الفرنسية استريد غاتو من مرضها المزمن، وأن يفتّش عن الخيط الذي يبعث زميله زاهي من موته، وأن يعيد الأشياء التي اندثرت، إلى حالتها الأولى، وأن يسدّ الثقب في قلب ماجدة. لذا يعتذر من لا شيء، كما يُعْنون الفصل الأول من الكتاب. يعتذر عمّا لا حيلة له في دفعه أو توقيفه أو إبطاله. ما يستطيعه فقط، هو أن يكسو هذا الألم ثوبَ اللغة والكلام. أما المحصّلة الباقية فهي الانكسار والاستسلام واجترار المرارات.

نشعر في «ألبوم الخسارة» بتآكل الأعمار، وتعفّن الأشياء، وهروب الذكريات، ونفاد طاقة الحياة، حيث الوقت يمرّ دونما مقاومة، ومن دون أن يعيقه عائق. في «الشهيد زاهي» الذي قُتل في معركة الدامور، تبدو معادلة الحياة والموت عبثية بمفارقاتها. فلو قُيّض وجود خيط متين يمنع نزيف زاهي لسُدّ جرحه تماماً، ونجا من الموت. ومع أنّ الخيوط متوافرة عادة أكثر من اللازم، لم يتيسّر في تلك اللحظة الحرجة وجودها ليُلّف أحدها حول ساقه، فتسلل الموت في غياب الخيط إلى زاهي. «ساوت حياته خيطاً». والحرب التي مات فيها زاهي، ومات عشرات الآلاف من اللبنانيين، وقفت على إيجاد مثل هذا الخيط.

لم يكن عباس بيضون بحاجة إلى كتابة سردية مطوّلة عن الحرب الأهلية اللبنانية، اكتفى بصورة مختزلة عن المآل المأسوي لرجل مات، ومدينة دمّرها لصوص، وعن حدود التبست بين المحارب والمقاتل، وهو التباس معهود في الحروب الأهلية. وعن اعتقاله مصادفة أو سوء تقدير.

مركبة القدر

لا يستدرجنا عباس بيضون إلى نحوٍ من الاستعراضية، إلى التلصّص على حياته، على خفاياه وأسراره، على خذلانه وسقطاته، كما درجت عادة القارئ أن يتوقع من سيرة حياة شخصيّة. ورغم ان الكاتب لايتكتّم على صغيرة أو كبيرة، فإن الأولوية لديه هنا، أن يتأوّل حياته وتجاربه، وأن يتحرّى عن معنى عيشه وشهواته وشيخوخته. أن يمتحن ذاته عبر ذكريات وأشباه ذكريات، وأشياء ممحوّة، وحقائق لا يجد لها أثراً في نفسه.

في ألبوم بيضون صور عابرة ومقيمة لرجال ونساء، من بينهم (إكرام) التي يعاشرها، وتحتلّ مكاناً كبيراً في الرواية، دون أن نتعاطف معها. أمرأة استعادها من كتابه «مرايا فرانكنشتاين» بحذافيرها. امرأة تتكرّر زيجاتها، ويتكرّر لقاؤه بها، دون أن تتغيّر أو تتبدل، وتظلّ على الصورة نفسها، كأنّ الزّمن لا يمرّ عليها، معبّرة عن أنوثة مستهلكة. وعلاقته الجسدية بها رتيبة وعاجزة عن

الارتقاء إلى أبعد من رغبة آنية. بينما تبدو حكاية «رمزية» التي تُنسج عنها وعن عائلتها قصص وأقوال مرسلة دون أسانيد، أشدّ كثافة وثراءً، لاسيما غموض المرأة، واعتدادها بنفسها، وكلامها المرصّع بالأسرار والرموز والطلاسم، قبل أن تسبح في لاوعي اللغة وهذيانها.

يبسط بيضون أمام قارئه صورة لعائلته المطبوعة بالجنون والموت والشقاق، وبالمكائد والخلافات والنزاعات حول المواريث. وبالمصائر السوداء التي تتربّص بالجدّ والأخ والعمّ، وبسيارة هي مركبة القدر التي دهست الأب، كما دهست الإبن عباس بيضون نفسه، فحام الموت حوله دون ان يفترسه. وعباس في ما يعرضه من صور عائلية لا يتحفّظ ولا يواري مَثْلَبةً، أو آفة نفسية، اوعقلية: «فجدّي لأبي أورثنا الاكتئاب والكتابة، وجدّي لأمّي أورثنا الخَرَف والجنون» ص 167.

في «من أين تأتي الأشباح» يتحدث عن الحيّز السياسي. وعن إحباطه وإحباطات جيله الذي انخرط في الأحزاب اليسارية والشيوعية، وينتقد نقداً لاذعاً كسل الرفاق الشيوعيين الروحي والعقلي، الذين يتوهمون سلطة يبنونها، ويخترعون طبقات غير موجودة. ويتحدث عن اللاجدوى، وعن طحن الكلام وتحويله إلى طاقة وحزب. ويقدح بعقلية الأحزاب وأساليبها الملتوية في تعبئة الأنصار والمحازبين، ويشهّر بأكاذيب السياسيين.

ثمّ يعرّج على اعتقاله في زنزانة لبنانية، وفي معتقل إسرائيلي. وكلتا التجربتين يستأصل منهما كل ضروب البطولة الشخصية، البطولة التي يدّعيها بعض من كتب عن تجربة اعتقاله، في السجون اللبنانية أو الإسرائيلية، في حين تبدو تجربة بيضون في نظره، حصيلة طيش ورعونة، أكثر منها ثمرة إرادة وتصميم.

في «ألبومه» يكتب عباس بيضون سيرةً، تقوم على حافة العدم والزوال والعطب الإنساني. وتمثّل فيما تُظهره أو تتخيّله أو تحجبه، احتفاءً بالنسيان والمحو والنقصان، وشهوة للكتابة عن حياة تلتهم نفسها.

عباس بيضون: رواية «الشافيات»

قـلـق الكتابة

في رواية عباس بيضون «الشافيات» وبعد كتابه «ألبوم الخسارة» الذي وصف فيه وهن الشيخوخة، والشعور بأفول الأزمنة والأمكنة الآيلة إلى الاندثار. يعود اليوم بطلُه جلال إلى طور الطفولة واستذكار بداياتها، كما مرّ في بعض «مرايا فرانكشتاين» ليقف أمام باب بيته القروي المقفل منذ وفاة جدته، بعد أن عاش فيه فترة طويلة من الزمن. يقف أمامه دون أي تأثّر أو أسف ظاهر، وهو يرى الأبواب المخلّعة، والأثاث المهشّم، والأغراض المبعثرة. فيحلل الدوافع التي دعت المخربين إلى ارتكاب فعلتهم، قبل ان يعيد إصلاح البيت وترتيبه. تماماً كما كان صمته ولامبالاته إزاء حريق مركبه في البحر أمام ناظريه. ومن خلال برودته العقلية، وتباطؤ استجابته، يرسم بيضون أبعاد شخصية بطله السلبية التي تنعقد حوله سياقات الرواية، وترتدّ الوقائع بعد تشعّبها إليه. بطل سلبي لكنه يختزن أرقاً عميقاً، وحزناً دفيناً مردّه قصوره عن بلوغ غايته، وتحقيق مآربه وحريته.

يمعن بطله السارد النظر في كل أمر، وتجعله ذاته الحائرة يتبصّر في كل ما يريد ان يفعله. يقلّب قراره في ذهنه متباطئاً متمهلاً، إذ يخشى من عواقب ما

عزم عليه بعد انتظارٍ وتروٍّ، ويصبر إلى ان تحين الفرصة المؤاتية التي لا تحصل غالباً. ويكون الآخرون قد قرروا نيابة عنه، وما عليه إلا الانصياع لما اتخذوه. ويحيل جلال سلبيته وخجله وعدم احتماله الخصومة والاستعداء، إلى انفصاله عن أهله الذين هاجروا إلى كولومبيا، وتركوه وحيداً في عهدة جدّيه، لا سيما جدته ذات الحضور الطاغي في العائلة. وهذا الغياب هو ما حرمه أو أضعف معاناته الأوديبية، وأفقده الجسارة والحزم والمبادرة، والعجز عن ادارة حياته، وكأن المقادير هي التي تتكفل بتسييره، وصياغة علاقاته.

لا يكتب عباس بيضون رواية سيكولوجية، أو سيرة شخصية إلا بمقدار ما يستثمر عناصر حكائية أولية مترسّبة من حياته، يعيد إدراجها في سياق الرواية، بعد أن يُخرجها من قالبها الواقعي ليعيد تشكيلها وتعديلها في ضوء المتخيّل والمختلق. ولا يقارب السيكولوجيا إلا بقدر ما تتطلبه الحاجة إلى تظهير سلوك بطله وطباعه المتميزة. اما اللغة التي يكتب بها، أو يضعها على ألسنة شخصياته، وبالخصوص لسان جلال، فهي لغة قلقة، وغير واثقة من نقل الواقع، بل تحاول ان تبحث عن الحقيقة المطمورة تحت طبقات الحكي المتداول بين الناس، الذي يزيف العلاقات الاجتماعية والسياسية. وكأن الكلام هو الذي يبني عالمنا «حديث على حديث وقصة على قصة، وتغدو الأمور أكثر حقيقة كأننا نراها بالعين». وأكثر اللغات تزييفاً هي اللغة السياسية والحزبية. وبيضون يكرّس جلّ روايته هذه لاستحضار تجربة انخراطه في ما يسميه «حزب الشعب» الماركسي، إبان الحرب الأهلية اللبنانية، وتحليل اللغة الإيديولوجية السائدة في أدبيات حزبه. ويعلق بطله جلال مستهزئاً بالكتمان الذي تُحاط به اجتماعات الحزب، والطقوسية المصطنعة لإضفاء الأهمية على كل ما يقوم به الحزبيون من أعمال. وحيث يجري اسم الحزب مجرى الدم، ويحلّ محل العائلة، يغدو دكان الخياط الحزبي متماهياً بمقر الحزب، وشغل العمال فيه يضاهي النضال في صفوف الحزب.

الخشية من الكتب

بيد ان المفارقة الكبرى هي ان معظم المنضويين تحت لواء الحزب لا يعرفون مضمون العقيدة الماركسية، إنما يتجدد تحت نظرهم ويتكوّن في الكلمات التي تتحدث عنه. لأن التبحّر في كتب الماركسية يفضي إلى زعزعتها في نفوسهم، وخلق متذمرين ومحتجين، بما يتعارض مع الطاعة والانضباط الواجبين لخلق روح التضحية والتفاني. وما ينطبق على الأحزاب الماركسية، ينطبق على ما نراه اليوم من أحوال الأحزاب الشمولية، لا سيما الدينية منها التي تبتذل لغتها في قالب من الشعارات المكررة. فالتثقيف نفسه مريب، وهذا الارتياب من قراءة الكتب، يذكرنا برواية «فهرنهايت 451» لراي برادبوري التي تقوم على مطاردة المثقفين الأميركيين وحرق كتبهم أيام الحقبة المكارثية، وقد حدا هذا التعلق بالكتب الذي يبديه هؤلاء المثقفون، أمام الإطفائي الذي أُنيط به اضرام النار في الكتب، أن يسرق كتاباً ليعرف سر هذه الأشياء الممنوعة والمغرية التي تجعل الواحد منهم متشبثاً بالكتاب، وهو يحترق معه. كما إن المعلم يوسف صاحب محل تركيب الزجاج في رواية «الشافيات» كان يزدري أيضاً جلال لقراءته الكتب، ويتساءل عن فائدة كتب لا تقول إلا ما نعرف من حب وحياة وزواج وسفر، كأن هذه الأشياء جديدة علينا. كأننا نحتاج إلى ان نقرأها في الكتب. إنهم يكررون ما نعرفه أو يقلدونه بدلاً من أن يسعوا وراء الأسرار. والسرّ لدى المعلم يوسف هو سرّ الأرواح التي بحث عنها طويلاً، وحاول التقاطها بوساطة الصحون اللاقطة دونما جدوى.

ولعل عباس بيضون هنا، تقلقه وظيفة اللغة ودور الكتابة في تجميل الواقع أو تقبيحه. وهو أمر ملحوظ لديه، لاسيما حين تكتنز اللغة بالمجازات والانزياحات، وتنفلت إلى لعب ومراوغة وتسلية، وتقليب لكلمات نكررها، واجترار لأفكار نعرفها. «اللغة يفوتها الواقع، ويفوتها كل ما يشكّل عصب وجودنا، ما دمنا نعيش معظم حياتنا خارج الكلمات» حسب قول بيضون في «مرايا فرانكشتاين». وهو يتوجس من أنساب أدبية مزورة وضعها جامعيون

متكسّبون باسماء أعيان من المجتمع، مثلما حصل لعدنان عليان رفيق جلال منذ الطفولة، الذي ينسب نفسة لطائفة الأدباء، ويحاول إخفاء ماضيه المشين، أو تجميله أمام زوجته وابنته. عدنان كان مثل كثير من الناس يخترع ماضياً، حسب الصورة التي يرغب في اظهارها للناس المحيطين به، ولأفراد أسرته، فيحوّل بعملية استبدال لغوي التشرد الذي عاشه إلى تأمل. وبالفعل فإن الكلام عنه وحوله الذي شابَه اتهامُه بالقتل لم يُحسم في نهاية الرواية، بل ظل معلقاً مثل أي كلام سائر، حظه من الصحة معادل لحظه من الخطأ.

حرب وثراء

يستحضر السارد زمن الحرب الأهلية اللبنانية لنكتشف كم هي الحرب قاسية على الناس، عندما تتضعضع القيم والأخلاق وتنشب الكراهية والبغضاء، وتضيع حدود الصداقات والجيرة. بيد انها فرصة مؤاتية لتجار الحروب من منظمات وأحزاب للثراء على حساب دماء الأبرياء. حيث الحرب استثمار مادي، وقد شارك فيها الحزب الماركسي الذي انضوى فيه جلال بطل الرواية تزجيةً للوقت في بادئ الأمر، قبل ان يتقلد مناصب شكلية مكافأة على رضوخه لقرارات الحزب. وقد صار قادة الحزب مع الوقت أثرياء ومتمولين.

والحال أن جلال المذعن دائماً، وهذا الإذعان سمته الشخصية، عقد علاقات نسائية لم يكن له يد فيها، ولم يبادر إليها، بقدر ما جاءت تحقيقاً لرغبة عاشقاته. وهو يردد في نفسه «لا أعرف أن اختار، أجد ذلك صعباً وأهرب منه، أترك القدر يختار لي» وقد تزوج من كاميليا الحرة القوية صاغراً، لا حيلة له في أن يرفض طلبها، قبل ان تطلقه هي بعد حين. وكذلك وضعته صبحية أمام الأمر الواقع واختارته زوجاً. وهو في مغامراته النسائية حالة سلبية لا يفرق بين امرأة تكبره أو تصغره، بتأثير من طفولته التي عاشها في غياب أهله في المهجر. طفولة قضاها برعاية جدته الحاجة هدية الصارمة التي رُفعت إلى مرتبة القداسة

بعد موتها، والتي كان ينصاع لها الجد كما الحفيد، خالقةً لديه هذا الانفصام بين رغبته وارادته.

وَمردُّ تطويبها وليةً من أولياء الله، بعد ان عوملت في حياتها على انها ساحرة من أعوان الشيطان، عملية اصطفاء قام بها أهل القرية، فأخذوا ما طابق توقعاتها وهي حية، وتناسوا ما لم يتحقق من نبوءاتها، كذلك ازدياد نفوذ «أهل السراط» في قريته. وهؤلا من المتديّنين، ودأبهم على ما نراه اليوم، ان يقيموا حيثما حلوا المزارات ويرفعوا القباب، وينشروا بعض ضروب التديّن الشعبي الذي يوقر الأولياء والصالحين، لشدّ أزر مريديهم ومحازبيهم.

يستعيد عباس بيضون في «الشافيات» رؤيته لقضايا وجودية وسياسية وفنية، ويتناول إلى تجربته الحزبية، الذكورة والأنوثة، ومن الغريب ان تنوص إرادة الرجال أمام نسائهم. بل يبدو بطله جلال أقرب إلى النساء في سلوكه وخَفَره وسلبيته رغم فحولته الجسدية. في حين ان النساء أكثر جرأة ومباشرة، وأقدر على القيادة والتصرّف بأجسادهن بتلقائية.

ومنها نظرته إلى الفن التشكيلي الذي مارس نقده لبضع سنوات في عدد من الصحف العربية. وفي الرواية يستعيد الحنين إلى هذا المناخ بذهاب بطله إلى بيت احد اقرباء جده طالب عكوم، لينقل لنا انطباعاته حول منحوتاته شبه البدائية، ومقارنتها بمنحوتات جده السوداء التي لم تتعرض للتحطيم، مع ما تحطّم من أغراض البيت خشية مما تحمل من علامات اللعنة السوداء التي تطارد المهاجمين. وقد تخيّل السارد أن جدّه إن كان انكبّ على الحجر، فلأنه يستنطقه ويتحدّث اليه، وهو الصامت في معظم الأحيان.

حسن داوود: «لا طريق إلى الجنـة»

حين يخرج الشيخ من عباءته

في حركة سردية متمهّلة الإيقاع، وعبر عملية وصفية متأنية تشبه ترصيع المنمنات الصغيرة الحجم، الدقيقة الصنعة، داخل جدارية كبيرة، يضعنا الكاتب حسن داوود في روايته «لا طريق إلى الجنة» في قلب معاناة وجودية، واختبار ذاتي لشيخ شيعي شاب في إحدى قرى جنوب لبنان، يحاول أن يتلمّس طريقه إلى منابع حياته الجوانية، التي تعيق الوصول اليها التقاليد الثقيلة التي ورثها، والأعراف الاجتماعية التي ألقيت على عاتقه بصفته الدينية، وبحكم نسبه إلى سلالة السادة الأشراف والمشايخ. هذا الثقل المعنوي يفترض منه، ومن هو في حالته، أن يتحلّى بمسلكية ملائمة لدوره ومهمته. مسلكية تجعله يتحرّز في كل شأن، من خطواته الرزينة والمدوزنة على الأرض، إلى حركاته المحتاطة، وعباراته التي يجب أن تُلفظ بطريقة معينة، هي في غالب الأحيان، بلا روح، إلى مستلزمات زيّه وهندامه، مثل العباءة والعمامة وإرخاء اللحية. وكل ذلك مناط بضرورة الحفاظ على مهابته الدينية، ومكانته بين الناس. يعارك الشيخ هذا النمط من المظهرية الجسدية المقيّدة لحركته وانطلاقته، والحائلة دون التعبير عن أحاسيسه العفوية أو صبواته أو نزواته، بقدر ما يكابد مرضه الذي يمنعه من ممارسة حياته الطبيعية، ومن الشعور بامتلائه برجولته، أو بقدرته على بلوغه

ذروة لذته الجنسية. عالمه مخنوق، ويشبه الكلمات المخنوقة المتلجلجة التي يحاول ولداه الأبكمان أن يخرجاها من حنجرتيهما ليفصحا عما في داخلهما، فلا يفلحان في التواصل مع الناس، أو التفريج عن كربهما. شيخ يسعى أن يحيا كسائر المخلوقات، وأن يسمع وجيب القلب ونداء العاطفة، لا سيما انه يعيش مع زوجة جامدة وباهتة الحضور في حياته. وقلما اكترثت بإظهار عاطفتها أو اهتمامها به. بل جُلّ ما راعها بعد إجراء عمليته في المستشفى أن وجدته، بسبب موجبات الجراحة، حليق الذقن.

يستحضر حسن داوود رجل الدين ودوره في مجتمع قروي تقليدي، ويقف عند بطله الشيخ الشاب المُسربل بالأغلال الاجتماعية، لنلمس في تحولاته العاطفية والذهنية مسار التبدلات التي حصلت في الحياة والثقافة بتأثير الزمن. الزمن الذي يختمر دائماً بإيقاعه البطيء تحت طبقة الجزئيات الوصفية الميكروسكوبية، والتفاصيل الدقيقة المشغولة بتركيز عميق. زمن يقضم العمر، ويترك بصماته على المباني والجدران والعادات. ويمكن ان نلمحه مادياً، بالوهن، والمرض، والهرم وما يصاحبه من عجز عن الحركة، وضعف وهشاشة بدنية «أيام زائدة» وحتى بنصول أصباغ الجدران وألوانها، وبالانتقال والإقامة «بناية ماتيلد». ومعنوياً بتبديل العادات، وتغيّر طبيعة العمل وتقنياته ومفاهيمه (سنة الأوتوماتيك).

الأب الغضوب

في روايته «لا طريق إلى الجنة» نتنقل من زمن الأب الشيخ الغضوب الذي كان مؤنباً وحانقاً دائماً، وساخطاً على أبناء قريته، وقاسي النبرة عليهم، وملحّاً على إطاعة أوامره بحكم موقعه الديني المهيمن على نفوس القرويين، إلى عصر الشيخ الشاب الذي يفقد ذكوريته، ويهمل جامعه الذي يؤم فيه المصلين، تاركاً أياه بيد شباب متدينين غرباء عن القرية، يملأون فيه الفراغ الذي تركه، في حين ينشغل هو في مدّ حبل الوصال إلى زوجة أخيه.

نحا الشيخ على الدوام إلى التخلص من الإرث العائلي والأبوي، بل من الإرث الديني عموماً، بعد أن عقد العزم على أن يخلع في نهاية الرواية جُبّته وعمامته. وكأنه فيما عزم عليه إنما يخلع عن نفسه ثقافة فائتة وأعرافاً بالية، ويتحرر من سطوة الأب أو التماهي به، كما أراده أبناء القرية، حينما كانوا يرون فيه صورة متجددة عن الأب الذي توفي، فكان عندما يسمع الشيخ الشاب آيات الإطراء من المصلين: «أحسنت أحسنت» كان يقول في نفسه: «كنت أعرف أنهم يستحسنون تقليدي لصوته ونبرته».

لم تنحسر بالطبع في مجتمعاتنا مكانة رجل الدين ونفوذه، بل ازدادت في الآونة الأخيرة سطوته وهيمنته على نفوس العباد وعقولهم، وزكّتها عودة متنامية لجماعات طائفية ومذهبية تلوذ برجال الدين حماية لها من غائلة الزمن، ومن عاقبة الأحداث السياسية الطارئة.

إنما تمثل الرواية لحظة خروج رجل الدين من زيّه الكهنوتي، ووضعيته وإرثه التقليدي إلى فضاء انسانيته وفرادة حياته وصدقه مع الذات. وعندما يتبرّع بمكتبة أبيه لجامع قريته، فمن أجل أن يتخلص من عبء مرحلة سابقة، ومن ذاكرة تثقل وتضغط عليه، ومن ماض يريد التحرر من وطأته. وهو يريد أن يواري حقبة تلاشت في نظره بمفاهيمها وظروفها وأحكامها. وأن يطوي مرحلة من البطالة المقنّعة، ومن الكسل، ومن الإحراج وازدواجية الذات، ومن استعراض معلومات دينية ليست ذات جدوى أمام مصلين لا يفقهونها، لينتقل إلى لحظة زمنية أخرى، يكتشف فيها معنى آخر للدين، وتحولاً في فهمه ووظيفته.

كما تمثل لحظة التعلّق بزوجة أخيه المتوفى خروجاً من ماضيه إلى حاضره. لحظة اكتشاف الذات في عريها وحقيقتها، وإعادة العلاقة الواقعية مع حاجاته الجسدية ونزعاته الإيروسية، واستعمال الزمن قبل تآكله بفعل مرضه الداهم، أو موته المفاجىء، وصرف ما تبقى له من أيام بأفضل طريقة ممكنة.

المسافة الفاصلة

ولو أردنا تجريد المتن الحكائي لرواية «لا طريق إلى الجنة» من الإهاب الديني الذي يمثله الشيخ بطل القصة، لما بقي بين أيدينا إلا نواة قصة حب عادية بين رجل وامرأة. بيد أن ما يمنح القصة فرادتها وحيويتها ويشدّ عصبها الروائي المشوّق، وعمقها الوجداني والإنساني، هو الدور الديني للبطل الذي يضطر، لحساسية هذا الدور ومتطلباته ونواهيه، إلى أن يتأرجح على خيط الثنائية بين الحلال والحرام. بين الأنا الأعلى الكابحة، والأنا الراغبة. بين احترام ذكرى الأخ، والرغبة الملجومة ازاء أرملته. لذا كان الشيخ في الرواية حريصاً على الكتمان وعلى المداراة، وعلى عدم الإفصاح عن مكنونات نفسه حتى للمرأة التي يرغب فيها ويتمناها لنفسه. وبسبب هذا التحوّط والمناورة والمراوغة، فإن على قارئ الروايه أن يوطّن النفس على حمل كلام الشيخ الراوي وتداعياته، على محمل التقرّب من زوجة أخيه التي تشكّل شخصيتها الحيوية نقيضاً لزوجته السلبية والجامدة. والكاتب الذي يقصد هذا السبيل، يتأوّل كلام المرأة المنشودة المشتهاة، وحركات يديها وايماءاتها ونظراتها تأويلاً ذا دلالة على نمو هذه العلاقة العاطفية الخجولة بين الإثنين. أما الكلام بينهما فيظهر على قدر ما يخفي ويحجب، لا سيما في المواقف الحرجة التي لا تسمح لشيخ في مقامه، أن يعبّر تعبيراً صريحاً عن رغائبه ونزواته. فالرجل حتى في انفراده بها، يساوره إحساس بالذنب وتأنيب الضمير، وتُحدِق به أصول ولياقات وتحفظات لا يمكن خرقها أو تجاوزها، والمسافة الفاصلة بين المرأة والرجل تزداد بعداً في حال الشيخ ومكانته. مسافة شاسعة ترميه في عالم التهيؤات والتخيّلات التي يمثلها اللاوعي الليبيدي. شهوة مرجأةٌ لا يتحقق انجازها بسبب نقص جسدي بعد العملية وموانع اجتماعية وأخلاقية. شهوة مكبوتة لا تكتمل إلا في الذهن والخيال، ما دام العائق الديني الذي يمثله الشيخ لم ينكسر. «عليك أن تخرج من جُبّتك وعباءتك» كما يقول له أحد زملائه المشايخ المحبين للنساء. وهذا الخروج

المتأني يشكّل بالفعل مسار الرواية الذي يتوّجه الشيخ في نهاية المطاف بالتخلي عن زيّه الديني.

وتناسب لعبة الإضمار، والبحث عن المكنون المتواري خلف الكلمات الملتبسة الوجوه أسلوب حسن داوود الملمّ بهذا النحو من الكتابة الروائية، حيث يتفحّص بعينه الروائية الثاقبة الحركات والسكنات مهما دقّت، ويقلّب الموجودات، ويتقرّى الدبيب الذي يسري في الجسم، ويستنبش من وراء الصمت، كما من وراء الكلمات الرغبات الدفينة والمضمرة. ومن خلال التقاطه بصبر وأناة نثريات العالم اليومي المألوف، ونوافل الكلام والأشياء، يصنع خيوطه وروافده الروائية التي لا يمكن فصلها بعضُها عن بعض، ولا مساءلتها عما تنطوي عليه من دلالات منفردة، وما تشحنه من معان مستقلّة، إنما تتجمع وتتآلف فيما بينها لتشكّل مشهدية وحقلاً دلالياً عاماً ورؤية تشخيصية جامعة، معبّرة عن الفكرة، أو الأفكار التي لا بد أن يلتقطها المتلقي الصبور المعتاد على هذا النمط من الكتابة الروائية.

علوية صبح: «مريم الحكايا»

بيت الطاعة

في رواية «مريم الحكايا» ترسم علوية صبح مساراً تاريخياً لأطوار القهر النسوي الذي لم ينقطع في حياة شريحة نسائية شيعية في جنوب لبنان. أجيال الجدات والأمهات والحفيدات تجتمع في الرواية، كما اجتمعت في «بجعات» يونغ تشانغ البرية. وتبادلت الأدوار والخيبات والمرارات.

والمرأة في رواية علوية واحدة في قهرها ومعاناتها، وإن تعددت الأسماء واختلفت الأعمار. والحكاية الواحدة تتناسل حكايات متفرقة، وتتوالد فضاءات غير محدودة لتضيء على مساحات العذاب والعزلة الروحية، وعلى اختبارات قاسية غير مجدية تخوضها المرأة لخروجها من شرنقة التقاليد والأعراف الإجتماعية، والإفلات من الكوابح الأخلاقية المعيقة. منذ عهد الجدة والعمة والخالة في القرية، إلى زمن الحفيدة وزميلاتها في بيروت والجامعة؛ القهر واحد ولكن بصور وأشكال متباينة ومتجددة.

تضيف الكاتبة بطلة قصتها مريم إلى الحكايا لتجعل منها الساردة الرئيسة التي تطحن كلام الحكايات، تجمعه من أفواه النساء الجنوبيات، أو تسمعه أو تصنعه وتفبركه. لكنه كلام يواصل انسيابه وتدفقه، ويتشعب أحياناً إلى حكايات متماثلة كأنما تدور على نفسها، كما تدور على نساء متشابهات بضعفهن

الموروث. وتسعى الرواية إلى استجماع أشتات الحكايات خشية ضياعها أو غياب أبطالها، لأن حياتهم لا تُفهم إلا من خلال القصص التي يحكونها. فالحياة هي الحياة التي «تُروى» حسب عبارة بول ريكور. والقصص هي التي «تُعاش».

والحكايات في «مريم الحكايا» هي عن نساء انطلقن على سجيتهن وعفويتهن يتحدثن عن شباب ذوى، وشيخوخة منكفئة مزرية، وعن أحلام الصبايا المجهضة. وأحياناً، عن هلوسة وهذيان، ما دامت المؤلفة لا تنقل فحسب ما درجت عليه العادة أنه واقع وحقيقة، أو رؤية موضوعية للعالم، إنما هي طليقة اليدين في إبحارها في لعبة التأليف الروائي، وآلية مشاركة القارىء في تكوين الشخصيات على طريقة «لويجي بيراندللو» في «ست شخصيات تبحث عن مؤلف».

تضيف علوية إلى متن حكاياتها تلك الحكايات المنحولة والمتخيّلة لأن أبطالها (تفاحة، مريم، أم يوسف، أبو طلال، كميل، وسواهم) يعيشون واقعهم من خلال ذكرياتهم وأزمنتهم المنصرمة، بل وجنونهم. ولعل من الصور النادرة في الرواية العربية، هذه الإحاطة الشاملة والدقيقة التي تقوم بها علوية لرصد تحوّلات العمر وتداعياته عند النساء اللواتي ينحدرن إلى مرحلة الشيخوخة ساحبات إلى عزلتهن الكئيبة أطياف صبا ذابل، وصبابة متلاشية، وسنوات تآكلت تحت سوط العذاب والإهمال والحرمان، وجسد متغرّب يتداعى ظله ويتقوّض بنيانه. كذلك تغتني قصة علوية بوصف أعراض الحمل والمخاض والولادات المتكررة، وكل ما تمور به حياة المرأة. خصوصاً علاقتها بجسدها وفضائه المكاني، ومواطن غُلمته وإثارته، كما في انطفاء شهواته وأحاسيسه المقموعة، وانصياعه وطواعيته لمتطلبات اجتماعية وأخلاقية، وفروض الواجبات الزوجية. والجسد الأنثوي ها هنا مغلول بالتابو الديني والهيمنة الذكورية الاجتماعية، ومحاط بالأرواح الشريرة والرُقى والتعازيم والأشباح.

وخاضع لوطأة العادات الموروثة، ومفاهيم العفة والشرف والعذرية، وكلّ الأدوات القمعية والتدجينية لتطويعه.

وهذا التدجين لحرية المرأة لا نلمسه في الرواية في فترة سابقة فحسب من حياة هذه الشريحة الجنوبية، أي في جيل أم مريم وقريباتها وأهل قريتها، إنما أيضاً تتخطى هذه الحركة التطويعية الأزمنة والأمكنة لتنال من مريم وابتسام وياسمين، وإن بطرائق مختلفة مصبوغة بمفردات الثقافة العصرية، ومفاهيم الحداثة والاختلاط بين الجنسين، وتطور الظروف الاقتصادية والسياسية، لكنها تنطوي رغماً عن ذلك، على ديمومة هذا النزوع الرضوخي إزاء الذكورة المتسلطة، الذي يُترجم إقراراً، ولو متأخراً، بالدونية والتبعية، أو استبطانهما اللاواعي، والعودة إلى بيت الطاعة.

ومن أمارات الرجعة النسوية الخائبة، بعدما لاحت بوادر رؤية أكثر تحرراً في اكتشاف المتع الجسدية، ما تصفة الكاتبة من علامات الشحوب ونظرات الكآبة في عيون بطلاتها الشابات التي كانت تضيء من قبل نضارةً وحيوية. أو ما تنقله من كلام لهن عن «الأمان» داخل الثوب «الشرعي» الرمادي الدائم. والإحساس بطهورية مفاجئة إزاء الخوف من لذائذ الدنيا وزينتها (ياسمين) والركون إلى المهادنة، والتمثّل بحياة الجماعة.

في هذه الرواية التي تنبش أسرار النساء القرويات من شيعة الجنوب وبناتهن النازحات إلى المدينة، تؤالف علوية بين الحوار العامي بطابعه المحلي ومتونه الثقافية الشفهية وأمثلته الشعبية ومأثوراته الحكائية وكناياته وتورياته، وكلّ ما يدل على عفويته وجذوره الفلاحية الجنوبية، وبين فصاحة مبسطة وانتقالات رشيقة. وعلى ضوء ذلك نكتشف السر الكامن وراء الحياة الكابوسية التي تعانيها الزوجات اللواتي تعرضن ليلة «الدُخلة» إلى العنف الجنسي. وندرك خلفية هذا "الاعتراف» الغضبي بحق الرجل في امتلاك جسد المرأة، حيث هو وحده الذي «يلفه ويطويه ويبسطه ويمدّه ويرفعه» (ص 153).

علاقة الأنوثة بالذكورة في الرواية إشكالية أوسع وأعمق من أن تُختزل بالجانب الحسي الإيروسي المجرد من أي محمول معنوي. إذ يضيء الاختلال بين النظرة الاستعلائية الذكورية، والحالة الدونية الرضوخية للمرأة المنخور جسدها بالمرارة والاحباط، بدلالات اجتماعية ونفسية، مردّها بنية تاريخية متجذّرة في العلائق الاقتصادية والعادات والعقائد الدينية والماورائية.

ومدارات الجنس في الرواية لا تتم في كثير من الأحيان في العمل الجنسي الشبقي الطبيعي الواقعي، إنما تتقد الحواس والمشاعر الشبقية في حمى أحلام اليقظة والأخيلة، وأمام الشاشة، وعلى بساط المنامات الليلية. مثلما يجري لنسوان القرية، ولبدرية التي «تتشيطن مع البيك في مناماتها، فتقوم الصبح مبسوطة، وتحس الدنيا كلها بسط» (ص 206).

كذلك تتفتح الشهوات والصبوات في عالم الأشباح الليلية، وفي صحبة الكائنات غير المنظورة التي تترك بصماتها وعلاماتها على الأجسام والعقول. وهذه المدارات الجنسية بكامل ظهوراتها وخفاياها، بواقعها ومتخيلها، باكتمالها وإخفاقاتها تحوم حول أبطال علوية كاشفة عن مشاعر الخوف والقصور والإحساس بالذنب.

وما تفشيه النساء أو تتسقّطه الساردة أو تلفّقه وتتخيله، إنما يتحوّل في الرواية إلى خلفية تشخّص هذا الاستلاب النسوي العميق في ضراوته الجسدية، وفي عنفه وآلياته الكابحة. الاستلاب الذي تزيده مشهديات الحرب أواراً ومأسوية.

اميلي نصر الله

صرخة الأنوثة المكتومة

من الإجحاف بحق الكاتبة اللبنانية إميلي نصر الله أن نختزل سلسلة أعمالها برواية وحيدة، هي «طيور أيلول» بسبب رواجها أكثر من سواها، من مؤلفاتها العديدة التي كتبتها، على مدى نصف قرن من الزمن. فالرواية المذكورة باتت من كثرة ما تداولتها أيدي الطلاب اللبنانيين على مقاعد الدراسة، رديفة المنهج الدراسي والمقررات التربوية. بل غدت تحديداً أشبه بفروضٍ أو تمارين على كيفية الكتابة الإنشائية، باقتفاء طريقتها، واحتذاء نهجها وأسلوبها، لما تتحلّى به من سلاسة العبارة وإشراقة الديباجة. لكنّ المقاربة النقدية المتأنّيّة والمتابعة للمسار الروائي الطويل للكاتبة، لا بدّ أن تلحظ تحوّلاتها وتطور نظرتها وتجاربها، واسهامها في النتاج الأدبي، وفي بلورة رواية القرية اللبنانية، ورواية المرأة، ورواية الهجرة، ورواية الإنسان، عبر أصول سردية حكائية غير معقدة تستهوي الذائقة الشعبية. وقد حملت موضوعاتها المنعقدة حول هموم الناس ومعاناتهم المعيوشة سِمات اللحظة التاريخية، والمناخات الاجتماعية التي كانت سائدة في تلك الحقب الزمنية، لا سيما لحظة الحرب الأهلية اللبنانية التي استغرقتها ودفعتها في أكثر من رواية لها، إلى استجلاء العواقب الفجائعية التي هزّت ضمير اللبناني، وخلخلت حياة عائلته. ومن الطبيعي أنّ الكاتبة استجابت للمتغيرات التي طرأت على المجتمع اللبناني والعربي، واكتسبت مهارات

لتحديث أدواتها وتقنياتها الفنية، لكنّها لم تبلغ حد الانقلاب على نمطها القصصي المألوف الذي اتخذت فيه الحركة السردية سياقاً خطياً، دون أي تحطيم أو انكسارٍ أو تلاعبٍ في أفق الزمن، على جاري عادة الروائيين المحدثين.

لم تكفّ إميلي نصر الله عن الكتابة المتواصلة، والتأليف الأدبي بمختلف أنماطه وأنواعه للتعبير عن كينونتها، وعن حال مجتمعها، طوال فترة مديدة من الزمن. كانت تؤرقها النزعة إلى التعبير، وقد رافقتها، على ما تقول: مذ كانت فتاة صغيرة، شديدة الحياء والإحساس بالخفر. تحب الزوايا الحميمية، والكلام الهامس، وتفضّل مجالسة كتاب على حفلة اجتماعية، وتؤثر الكتابة على الكلام. وقد استمرت هذه النزعة معها، وهي على مقاعد الدراسة. كانت تجلس في الصف صامتة، وقلّما رفعت إصبعها متطوعة بالإجابة، بل كانت تفضل أن تردّ على اسئلة الأستاذ كتابة (من مقابلة معي في صحيفة النهار اللبنانية).

أجداد وأحفاد

ولأنّ التعبير عن الذات، يُعدّ من أعمق الحاجات الإنسانية، فقد توخّت الاستمرار في خط الكتابة والإبداع، لا سيّما في موضوعات الهجرة والرحيل والبحث عن السلام والحب والتأمل في حياة الإنسان. وربما كان لقريتها، كما كان لصورة الأمكنة شديد الأثر على اختيار موضوعاتها واستلهاماتها الروائية والقصصية. حيث تعلّقت بحكم النشأة بقريتها الكفير (قرية أمها) التي عاشت فيها وأحبّتها، وراقبت فيها حياة أهاليها، وهجرة إخوتها وأخواتها ومعظم القرويين إلى كندا التي يقيمون فيها حتى اليوم. وقد أوحت لها هذه الأجواء بموضوع الاغتراب الذي شكّل الهيكل الأساسي في معظم رواياتها. ورغم نزعة النوستالجيا التي أضفتها البيئة القروية اللبنانية، والأسلوب الغنائي الرومانسي الذي غلّف الحديث عنها، لم تحجب أي رواية الإشكالية الاجتماعية الرامية إلى انعتاق المرأة وتحرّرها من التقاليد، ومن الهيمنة الإقطاعية والذكورية عهد ذاك.

طبعاً، لم تظلّ صورة القرية منذ «طيور أيلول» 1962 ماثلة على ما كانت عليه في سابق الأزمان، حتى اليوم. فقد تلاشت معالم القرية اللبنانية القديمة، وتغيّر وجهها العمراني، وتبدّلت معاناتها، وتفكّكت تقاليدها الموروثة بتأثير التطورات التحديثية وغزو القيم المدينية، وضعفت شوكة الأهل على أبنائهم. كانت القرية التي كتبت عنها إميلي نصر الله قرية الأجداد والآباء. واليوم باتت قرية الأبناء والأحفاد. وإذا كانت القرية وقتذاك انعزلت أو كادت، عن المدينة، فإنّها اليوم موصولة بها، متناغمة معها. ولم يعد الخروج من القرية مغامرة أو مجازفة، بل هو جزء من الحركة اليومية للناس. كذلك اختلفت النظرة إلى مظلومية المرأة، ومعاني حرمانها. ولم يعد يُختصر مصير الفتاة بكلمة، أو وعد، أو قرار، أو عبارة من الأهل (تُصدر حُكماً مدى الحياة وتقوم بتنفيذه) «طيور أيلول». لم يعد الوقوف في وجه خيار الفتاة حائلاً دون تحقيق رغباتها. ولم تعد منطوية على أساها، متقبلة مصيرها، وكاتمة صرخاتها في جوفها، دون أن تصل إلى آذان الأهل. ما فعلته أميلي نصر الله أنّها أخرجت من رواياتها الأولى هذه التأوهات والحسرات المحبوسة إلى العلن. وكانت متفائلة بجدوى هذا الصراخ الدفين، والاحتجاج الصامت. وكانت تعدّ الرواية أو الكتابة منفذاً من منافذ وصول ضوء الوعي إلى عقل القارئ وعقول الناس، ولو بعد حين. فالوعي الاجتماعي لم يغب عن أي من رواياتها، بل هو سمة من سمات كتاباتها، وإن ظلمتها لغتها الرومانسية، وصرفت عن ذهن القارئ هذا البُعد الأساسي في أعمالها الروائية، بدءاً من «طيور أيلول» إلى «شجرة الدفلى» و«الرهينة» وإلى «الإقلاع عكس الزمن». واللغة الرومانسية التي كتبت بها لم تكن بادرة تلقائية، أو شغفاً شخصياً، بل كانت موضة العصر، وملمحاً من ملامح الكتابة في العالم العربي عن الريف، بدءاً من رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، بما يتناسب مع الفطرة والبساطة والعيش في أحضان الطبيعة، وحملت هذه الفضاءات القروية (نكهة الطبيعة وعطرها بين سطور الكاتبة) حسب عبارتها.

احتلت قضية المرأة في روايات إميلي نصر الله مكانةً أساسيةً، وتمحورت حول قضية الحرية التي بفضلها تمتلك سيادتها على جسدها وذاتها وكيانها الإنساني. الحرية التي تُفضي إلى منحها فرص الاختيار في الحياة والعمل والزواج، وانطلاق العنان لطاقتها الفكرية، لتكون جديرةً بالقيام بأيّ مهمة أو نشاط. ومع أن المرأة التي صورتها كانت مغلولة الإرادة والحركة والحسّ، ومستلحَقةً بقوانين الذكورية وشروطها، إلا أن الكاتبة لم تختزل المسألة بالصراع الدارج بين المرأة والرجل، ولم تقف من الرجل موقفاً عدائياً أو صدامياً. ولم تحمّله عبء الانحطاط والتخلف الذي وصلت إليه. بل نظرت إلى قضية المرأة كجزء من قضية المجتمع بأكمله، وإن حاسبته أحياناً على هذا الاختلال بين الجنسين الذي استقر لصالحه، فإنّها نَحَت إلى إيثار فكرة التكامل بينهما، بدل غلبة أحد الطرفين على الآخر.

فالكاتبة لا تتحامل على الرجل، ولا تُطهّر المرأة من كل العيوب والشرور وتلقيها على عاتق الرجل، بل تميّز بين أحوال المرأة وأطوارها وموقعها من الحياة ومن الأسرة، وبين البنت والأم، والفلاحة والعاشقة، وبين ظروف الحرب وظروف السلم. وغالباً ما رسمت، إلى جانب الأم المتعاطفة والمتفهمة لوضعية ابنتها، الأمَّ الكابحة، والناطقة بلسان المجتمع التقليدي، والمنحازة إلى الثقافة البطريركية العنيفة «الرهينة شجرة الدفلى».

النص النسائي

وإذا كان ظهور روايات إميلي نصر الله في الستينات مؤشراً هاماً على بداية صياغة النص النسائي العربي الذي يتمحور حول الذات الأنثوية المسحوقة والمُستلَبة، بما يتلاءم مع متطلبات أزمنة الحداثة والعصر. فإنّ بعض هذه الروايات، كما هو حال روايات نوال السعداوي في مصر، كانت (وما فتئت) تشوبها نظرة عدائية شرسة إزاء الرجل. وروايات ليلى بعلبكي في لبنان التي نحت إلى كتابة مضادة للذكورية. في حين أن إميلي نصر الله نأت عن هذا النسق

من الكتابة الأنثوية، ونأت عن لغتها الإيروتيكية الشبقية، وعن لهاثها الحار. ومع أنها رصدت معاناة المرأة اللبنانية الأمية القروية، ونبذت المظلومية التي قيدّت حركتها. بل وحثّتها على التمرّد، وتحطيم هذه السلاسل غير المرئية، لكنّ قضية المرأة ظلت لديها ملتحمة بهموم الوطن والمجتمع برجاله ونسائه.

وإذا كانت الهجرة قدراً لا بدّ منه في حياة قريتها، وكانت حركة طيور أيلول في سماء القرية حركة مألوفة عند السكان. فإنّ الحرب الأهلية اللبنانية خلقت دواعي ملحّة، لحركة هجرة اضطرارية، فراراً من الموت المحتّم، وسعياً إلى النجاة من الاحتراق بلظى الحرب الذي أصاب اللبنانيين قاطبةً. وإذا كانت إميلي نصر الله كتبت عن موضوع الهجرة الأولى راصدةً أحاسيس الألم والفراق والغربة والحنين إلى الوطن، وبساطة الحياة الإجتماعية، والهجرة المتعلّقة بظروف حكم السلطنة العثمانية وسلطة الإنتداب، وتحوّلها في بعض القرى إلى إيقاعٍ متواتر وقدرٍ مرسوم، فإنّ دوافع هجرة اليوم تتخذ إشكالية أخرى، هي إشكالية المثاقفة، وصعوبة العلاقة بين الشرق والغرب، العلاقة التي تتحكم بها الأفكار النمطية التي يختزنها كل طرف إزاء الآخر. وقد أفرزت هذه الإشكالية على الصعيد الاجتماعي والنفسي حالات ومشاعر مختلفة، أضعفت من التعبيرات عن نوستالجيا الوطن التي حفلت بها روايتها «طيور أيلول»، وشكّل النزوح المكثف من القرية إلى المدينة أحد الموضوعات الجديدة، في «تلك الذكريات». حيث قدمت الكاتبة صراعاً من نوع آخر، هو مع الرواسب والموروثات التقليدية التي حملها أبناء القرية إلى مكان إقامتهم الجديد، في إطارٍ من الواقعية السردية، من دون أن يتمظهر هذا التجاذب بين القرية والمدينة بشكله العلني، بل بقي طي الكتمان وفي منطقة الظل.

حنان الشيخ: بريد بيروت

إيقاظ الحواس

بيروت الحرب في رواية حنان الشيخ «بريد بيروت» مدينة التحوّلات والمفارقات، فالمدن لا تموت عادة، بل تتحوّل وتتبدل، لذا تاتي كتابة حنان مترعة بحضور عوالم ما قبل الحرب، متشبثة بذاكرة المدينة التي كانتها بيروت. وكأنها تخشى انزلاقها بتأثير الوقائع العسكرية وتبدلات وجه الأرض والطبيعة والناس، في لجة النسيان أو العدم. ولأنها الحرب فالتغير يحل سريعاً مفاجئاً، شاملاً الوجوه والصور والأزمنة. ويتفشى التفتت وانقلاب العلاقات والمعايير والقيم وتحوّل الأمكنة، إزاء ما كان قائماً من ثبات القيم المتوارثة وأزلية العلاقات والأرض. فيتشابك في الرواية عالمان: قديم ينحسر ظله وينهار، وجديد ينتصب على قوائم مصطنعة. فالثروة والجاه يأتيان من تهريب المخدرات أو تصنيعها، والإستقواء بالمسلحين، وتتعدد طرق الكسب وتُستباح المحرمات. والقرية لم تعد إلى صفائها، وإنما غدت شبه مدينة موبوءة بزراعة الحشيش والأفيون. والمدينة تتراجع إلى ان تسيطر عليها بيوت الصفيح وشريعة الغاب. والرسام الملقب برسام الشهداء ولا يمتلك أي موهبة يرسم شباب الحزب قبل موتهم، وهو نصف مشلول. امام لوحاته تتساءل الكاتبة الساردة: «هل هذه وجوه ام شريكات، هل هذه ألوان، أم إنها علبة البندورة دلقت عليها خطأ ولفحها الهواء، فمال لونها إلى العفن، هل هذه خطوط أكمل بقيتها خارج

جانبي اللوحة، لأنه لم ير حدودها، هل هذه عينا رجل أم انها سوسة الخشب؟». العالم تبدّل إلى الأسوأ، والزمن الفردوسي غاب عن نظر الجدة التي ترى الشجر، مثل عيدان الحطب، والخشخاش بدل الثمر. «بريد بيروت» لا تلتقط شبكة الوقائع المتداخلة ليوميات الحرب اللبنانية، من خراب وقتل وخطف واغتصاب واحتجاز وسرقة واستباحة كل شيء فحسب، بل تحاول إحياء الذاكرة السابقة، وحث المخيلة على إعادة ترتيب المكان ونفحة الحياة. خصوصاً إيقاظ الحواس على ما كان من شأن بيروت ولبنان، وتتساوى لديها القرية والمدينة، وتتغلب في الرواية «النظرة» حيث تجتذب البطلة كالمغناطيس كل ما يطرأ على صفحة بيروت والبلد، وكل ما علق من صور التحوّلات في الفضاء المكاني. ولا تهمل أي صورة وصفية، حتى لكأن التبدّل النفسي لدى شخصياتها علة من علل التبدّل الذي أصاب المكان. ومن شدة حرصها على تثبيت الإطارات المكانية، تودّ البطلة أسمهان وهي مهندسة ديكور، تصوير الأبنية القديمة، وتظهير القرميد الأحمر، والكوى المستديرة الزجاجية، والواجهات الملونة والسقوف العالية والسلالم الحديدية، قبل أن تخرّ على الأرض وتشوهها الشظايا. ويتحوّل هذا الحرص في الفصل ما قبل الأخير (عزيزتي بيروت) إلى ما يشبه النظرة السياحية المسطحة لواقع الأمكنة والبيوت والمحلات، في كل لبنان، بمناطقه الأثرية والطبيعية والتجارية. وينجم عن هذه النظرة البانورامية، والإحاطة بكل ما وعته الذاكرة أو العين، انفتاح السرد على فضاء زمني ومكاني لا محدود. فبيروت الرواية ليست بيروت الحرب فحسب، إنما تختزن بفضل الحركة السردية المتشعبة مختلف الروافد التي كوّنتها في السابق، وتحاول اليوم ان تفككها. ومصدر الرواية الحكائي لا ينكفىء إلى تجربة شخصية تجترّ أوهامها الذاتية وهواجسها، لكنها تنبسط على مساحة جماعية موازية أو متواشجة مع الآخرين. ولا يمكن إحاطة القارئ بالخط السردي الرئيسي في الرواية، أو اختزال القصة إلى واقعة أو وقائع بعينها، إنما تتوازى الحكايات أو الشرائح السردية، وتتقاطع وتنتقل من فضاء إلى آخر. وكأن

ما ترويه حنان الشيخ هو نبض الحياة والمكان في لبنان، بما هو مسرح الاختلاط والتناقض والتحوّلات.

وعلى غرار هذا المسرح تبني الكاتبة روايتها التي تقوم طريقة السرد فيها على شرائح سردية، أو أجزاء على شكل رسائل، من الكاتبة إلى اشخاص حقيقيين، مثل ناصر وحياة والجدة وأم ريكاردو وبيلي هوليدي، أو أسماء معنوية، مثل الأرض وبيروت. كل شريحة أو بنية مستقلة بموضوعها إلى حد بعيد، لكنها غير منقطعة عن البؤرة الأساس وهي الحرب، وعن حضور الكاتبة بأناها التي تحتل الصدارة، وتمسك هذه المقاطع المتكاثرة مثل فسيفساء لتمنحها الوحدة والمعنى. أو تحوّلها بانفتاحها على الذات إلى ما يشبه المونولوغ الطويل الذي يمتد في عمق الزمن. وإذا أوغلنا في قراءة فصل أو شريحة قصصية، أدركنا انفتاحنا على أزمنة أو أمكنة تحوّلت بفعل الحرب من طابعها الوجودي الذي طُبعت عليه، وقاعها التقليدي الذي دُمغت به، وعاشت عليه، إلى ما يخالف هويتها ويعبث بأصالتها وعراقتها.

فزمن الحرب هو زمن المغايرة. زمن الإضطراب في البنى الاجتماعية والاقتصادية والعائلية. في الحرب تتفكك هذه البنى، أو تُترك في أيدي المقادير تلهو بها، ولا يعود المرء يعيش منسجماً مع مكانه، أو أليفاً معه كما سلف. ولا يبقى الفكر متلائماً مع الجسد. ويغدو الخارج مهدداً الداخل بعدائيته، وينهض عالم الحرب على اختلاط الحقائق المريرة بالأكاذيب والأوهام، والتلاحم بين الحقيقي واللاحقيقي. نقرأ هذا الاختلاف في ما طرأ على القرية من احتلال الأحزاب المحلية للسهول وزراعتها بالمخدرات بدل الخضار والقمح والفواكه. ثم الاحتلال الإسرائيلي وظهور عائلات وضيعة منافسة لعائلة الجد الموسرة. وعقوق الأولاد ورضوخ الأهل لهم. فعقول الأهل وألسنتهم أصبحت في حوزة أولادهم «وأولادهم هم الذين قاموا بإلغاء الماضي والولاء والخبز والملح». وازداد الناس في المدينة فقراً وتعاسة وفوضى وخوفاً. وانقسموا على غرار بيروت، وانقلب الحزب الواحد على ذاته. وأحبطت الأجيال الشابة من جراء

التضليل الإعلامي والإيديولوجي والهزائم القومية. وغدت البطلة أسمهان في مدينتها «غريبة عنها وفيها»، كأن الدنيا ترتعد وتنشق وتنقلب وتستبدل الناس. «فبدلاً من أن يطل وجه صديقتي الجميل، يطل وجه خروف من بين حديد بلكونها. مهجرون جاؤوا إلى بيروت التي كانت حلماً، تفجّرت عاطفتهم بالموسيقى والأغاني فرفعوا المكبرات، في قلب الشوارع السكنية والتجارية. أصبحت أسير وكأني داخل فقاعة صابون كبيرة، أتدحرج ولا يمسني شيء. ولا ألمس شيئاً إلى أن التقي بفقاعات أخرى، ويخرج منها اصدقائي». الحرب فتحت مسامها، وأصبحت الأيام لحظات تنفي الماضي والمستقبل. والمكان في الحرب يغدو أكثر هشاشة، ويفقد حميميته حيث تُستبدل الأمكنة بسهولة، وتُحتل البيوت وتصادر الأثاثات، وتطرد عنها رائحة أصحابها. «لم أعد آخذ البيوت كواقع أبدي كما في السابق. انها تنهار في لحظة، يتفتت باطونها. ويصبح المرء بلا مأوى كما في القصص». ومن الخارج (الأردن واسبانيا) تتعرف البطلة إلى الأمكنة التي تمنحها الشعور بالطمأنينة والسلم والإحساس بالمقارنة. فكأنما سفرها بين تلك الربوع مرايا تضيء انهيار الأمكنة في بلدها. وينسج الاسترسال في وصف الطبيعة هناك، أحلام يقظة تفك عزلة الكاتبة من حصارها، ومن حصرها النفسي. وحنان الشيخ إذ تحاول في روايتها أن تستعيد ما أخرجته الحرب من نفسها وحياتها ووطنها، فإنها ترافق رجالاً ونساءً لا تصوغهم الذاكرة فقط، بل تتآلف معها خيالات وأحلام ورغبات: ريكاردو وعلي وناصر وجواد، وروحية وزمزم وحياة والجدة وجهينة. وجوه مغلفة ببطانة وجدانية منسوجة ومشبوكة في إطار العواطف. وأسمهان بطلة الرواية ووجه الكاتبة تتقلب بين الجميع، حيرى ومنقسمة على نفسها، على مثال بلدها، وتحاول اكتشاف تحوّلاتها الذاتية وآفاقها الشخصية، بالتزامن مع البحث عن مصير البلد وتاريخه ودوره. ونساؤها على الرغم مما جُبلن عليه من طباع واقعية، فإنهن خليط متباين من الأحاسيس. يمتزج فيهن الكبرياء مع الرضوخ، والإدعاء مع الصدق (حالة الجدة). يمتلكن هذا المزيج الرائع من الفرح

والحزن، من الإهتمام واللامبالاة، مثل «روحية» الكسيرة الجناح، الضعيفة الحيلة التي تقضي أيامها كأرملة بالسيكارة والقهوة، بمواويلها، وبلومها الرجال، وبحبها لهم وبإظهار إعجابها أو عدمه حيالهم. وهي في معظم الأحيان تمسح عينيها بأصابعها من البكاء والضحك معاً. والمرأة أحياناً على سجيتها بسيطة وساذجة، لا تتوانى مثل جدة ريكاردو، أن تحف جسد حفيدها الأسمر بالسيف حتى يصبح أكثر بياضاً. وهي في معظم الأحيان محرومة ومحبطة، وإن أظهرت جرأة ما، فإنها لا تجذّف عكس التيار، ويبدو ان الحرب حدّت من حريتها، وأضحت مثل الرجل رهينة التطورات. لكنها على الدوام مجبولة بالأرض والشهوة والحس، معلقة على حبل المراثي والحزن والزمن الضائع. وناصر: هو الفلسطيني الذي أضحى الوقوع في غرامه صورة مألوفة في رواية المرأة العربية. نذكر، على سبيل المثال، القاصة الجزائرية أحلام مستغانمي في روايتها «ذاكرة الجسد».

الفلسطيني يمثلْ في القصة «نوستالجيا» الثورة المجهضة. يتحوّل إلى ما يشبه العرّاف الإغريقي، أو الكاهن الوثني الذي يتنبأ بالزلازل الداخلية قبل وقوعها. ولأن «بريد بيروت» قصة حرب تروي انهيارات الماضي، والحنين إلى من يشعل الذاكرة، ولأنها ايضاً قصة امرأة من لبنان، تضع عواطفها وسلوكها تحت المجهر، فإن قلب أسمهان وجسدها يجمعان إلى ناصر الثائر الفلسطيني، جواد ابن القرية المتفرنس، وسيمون المصور المسيحي، تجاوزاً لكل الفواصل والحواجز الدينية والوطنية، وانفتاحاً على منابع الحياة والسعادة. بينما تختنق مدينة بيروت بمثل هذه التناقضات، ولا تعود مدينة الحرب قادرة على أن تجمع هذه الأضداد على غرار البطلة، وقد وحّدت في ذاتها بين الحلم والواقع، بينما قلب المدينة يتنازعه الماضي والحاضر.



مايا الحاج: رواية «بوركيني»

محاكمة داخلية

في باكورتها الروائية «بوركيني» اعترافات محجبة، تضعنا مايا الحاج، عبر لعبة التناقضات، أو ديالكتيك المرايا المتقابلة، إزاء بطلة تعاني من إشكالية التأرجح بين خيارين: إما أن تحافظ على حجابها، أو تخلعه. وخطّ هذه اللعبة يمتد من العنوان المركّب المنحوت من كلمتين دالتين على ثنائية ساطعة بين البرقع والبكيني، استوحته القاصة كما تقول، من اوسترالية مسلمة، حتى المقاطع الأخيرة من المتن الروائي، حيث تعيش البطلة الساردة لحظات من الوعي الشقي الذي تنوء تحت ثقله، بسبب جسدها المتسربل بأغلاله المرئية وغير المرئية. ويتفاقم شعورها بهذا الشقاء، لتعارضه مع ثقافتها الفرنكوفونية الحديثة التي تنظر إلى الحجاب نظرة سلبية، كما يتنافى مع تربيتها في أحضان عائلتها المتحررة وغير المتدينة. حيث أمها تؤلف مسلسلات تلفزيونية، ويعشق والدها السينما والنساء، ويمتلك ذائقة سينمائية، ومكتبة كبيرة للأفلام. ويزداد هذا الشعور بالازدواجية حدة، حين نعلم أن البطلة تحجّبت، ولم تُحجّب (بضم التاء) وفق تمييز الكاتبة الإيرانية شاهدورت جافان (فلينزع الحجاب). أي انها مارست فعلاً اختيارياً فارتدت الحجاب بمحض إرادتها الشخصية، ولم تُجبر أو يُفرض عليها. لكن هذا الاختيار كان مخاضاً مؤلماً ترك تأثيراته وعواقبه النفسية على صاحبته. وتحوّلت هذه العواقب وارتداداتها إلى صراع ثنائي بين عقليتها

المتشبّعة بالثقافة الفرنسية والغربية، وبيئتها الواسعة التي تغلب عليها الذهنية الدينية الإسلامية، وتمثّلها جدتها المتعلمة التي تمارس طقوسها وفرائضها اليومية بأمانة، وتحبذ ارتداءها الحجاب، بخلاف أهلها الرافضين.

وحين تجعل مايا الحاج بطلتها تعيش في ظل الهواجس التي تنتابها، والتسويغات العقلية التي تعمل على استخدامها لإقناع نفسها بصحة ما اختارته. وحين توازن بين قرارها بالتحجب، ورغبتها بالسفور، إنما تحوّل الكاتبة قضية الحجاب موضوعاً سجالياً جذاباً، يُعرض بغير الصورة النمطية الشائعة عنه. بل هو يأتي في سياق منحى معرفي ووجودي، يسعى إلى مصالحة عسيرة بين فهمين للجسد. بين رغبتين متناقضتين، بين أن تُبقي البطلة على حجابها، أو أن تتجرد منه. أن تقبل بالحجاب الذي يحصّنها ويحميها، أو تنبذه لأنه يقيّدها ويربكها. بين الرغبة بالتخفي، أو الرغبة بالتجلي، كما تقول القاصة بعبارة لمّاحة.

هذا الصراع بين سفورها وحجابها، أو بين الوجه والقناع، يفضي بهذه الشخصية الرئيسية الوحيدة إلى تداعيات ذهنية طويلة. إلى الاستغراق والإيغال في سبر هذه الجوانية الذاتية، والمساءلة الدائمة عن صورتها بالحجاب كما يلتقطها الآخرون. عن معنى أنوثتها التي تشعر بأنها مهدّدة، وموضع ريبة وامتحان أو محنة دائمة. وعن معنى الرجولة المقابلة للأنوثة التي تفرض وجودها، وتعرّض جسدها المحجوب والمكتوم والمحمي بالثياب، لانتهاك سره، وفضّ غلافه، وتحوّله إلى مصدر رغبة واستحواذ استيهامي. وعن معنى الحجاب الذي هو ضرب من ضروب البتولية المصطنعة لكبح نظرة الآخر، الخطرة والمجلبة للقلق. ورغم كون جسدها محجوباً بالثياب، فهو حاضر دائماً، وموجود في بؤرة النظر، وواجهة المشهد، وأمام الجميع. حاضر بإيحاءاته، وما يبثه من دلالات ومعانٍ ملغزة. الجسد المحجب يصبح في هذا الموقف محل ريبة وخطأ وحيرة. يصبح على حد عبارة المحلل النفساني فتحي بن سلامة، تخييلاً وهواماً، تتصارع فيه الأضداد.

محاكمة داخلية

تكتب مايا الحاج مونولوغاً طويلاً، أو بعبارة أخرى، تقيم محاكمة داخلية ذاتية لما قررته بطلتها بنفسها، حين عزمت على ارتداء حجابها عن سابق تصور وتصميم. محاكمة ترافع فيها البطلة المنكفئة إلى عالمها المشطور، عن مسوؤليتها عما آلت إليه حالتها من اضطراب يغشى حياتها، ومن تجاذب بين تأنيب ذاتها ورضاها عنها. فهي المدعية والمدعى عليها. هي الضحية والجلاد.

مثل هذه البطلة تعيش دائماً على الخط الفاصل بين الأنا وما ليس الأنا. بين الألفة والغرابة. بين الواقع والمتخيل. وهي تشعر بالانعزال حتى وهي بين الناس، أو برفقة خطيبها. وعندما تحاور الآخرين، على ندرة حواراتها، إنما تلتفت إلى حاجاتها الداخلية غير مبالية بما يحدث في الخارج. حوارها أقرب إلى أن يكون مناجاة النفس وحديث الروح، وتأملاً في حياتها الباطنية. حياة تنسج خيوطاً تلتف حول شرنقتها التي تحبس نفسها فيها، وتغذيها الظنون والشكوك.

وحتى عندما لا تتنكر لحياة المرح وسماع الموسيقى والغناء ومشاهدة الرقص، إلا أنها لا تمتلك شجاعة خوض غمار أي منها، أو الانخراط فيها. تتمناها لنفسها، لكنها لا تمارسها في الواقع، كما أصابها حينما خلعت حجابها في غرفتها، في لحظة غيرة من غريمتها المرأة السافرة التي كانت تساكن خطيبها، بقصد تحدي نفسها، وإظهار تفوق جمالها عليها. لكنها ما لبثت أن ضعفت وتراجعت عن قرارها بالخروج سافرة في اللحظة الأخيرة، ووجدت ان الحل الأنسب، هو ان تكتب كتابها على خطيبها بشكل مفاجئ. أن يتمتع رجل واحد بأنوثتها المختبئة. أنوثة منطوية وخجولة تعيش استيهاماتها، وتبني عماراتها الخيالية والفنطازية. ورغم ان هذه البطلة ثاقبة النظر، وتراقب الناس بدقة، ولها مقدرة هائلة على تأويل أو تفسير أي حركة أو إشارة، أو حتى إيماءة أو اختلاجة تصدر عن أي شخص، لا سيما إذا تعلق الأمر بغريمتها المنافسة،

إلا أنها تتخلى عن التواصل الحقيقي مع العالم، لتتواصل مع ذاتها وخيالاتها.

أمّا المرأة التي تنافسها على قلب حبيبها فتشكّل، الوجه النقيض لحياة البطلة وفكرها ورؤيتها لمكامن الفتنة، ولمعنى العلاقة الحقيقية بين الرجل والمرأة. هي الوجه الآخر من فكرة البطلة عن نفسها. هي القرينة، أو البطلة الضد، حسب المصطلح الروائي الحديث، التي تحاول التماهي بها تارة، أو الافتراق عنها طوراً.

وقد عبّر الحوار العدائي الصامت المتخيّل الذي دار بينهما، عن قدر من التنافر بين الشخصيتين والموقفين. لكنه استنفر عند البطلة نرجسيتها، وغوايتها بنفسها، وتمجيد جمالها الذاتي تحت الحجاب، في مباراة الجمال المضمرة.

المنحى المعرفي

يتجلى «المنحى المعرفي» في رواية «بوركيني» في سلسلة من الاقتباسات عن العديد من الكُتّاب والشعراء، بيد أن أهمها تلك الوسائل العقلية من أدوات البرهنة والتحليل والإقناع التي امتلكتها البطلة الساردة التي تستخدم صيغة ضمير المفرد المتكلم. أي الأنا التي تومىء بطريقة أو بأخرى، إلى استلهام بعض أجزاء من سيرة الكاتبة. وهذا المنحى يضيء على «التيمة» القصصية، ويمنحها بُعداً فكرياً وذهنياً يشكّل أطروحة اجتماعية جديرة بالنقاش، ويحوّل خيار التحجب خياراً عقلياً، بدل أن يكون انعكاساً لحالة اجتماعية أو دينية أو عُرفية، تقوم على التقليد والتماثل مع المحيط. وقد أسعف القاصة في تعميق عملها المعرفي أن جعلت من بطلتها فنانة تشكيلية، تهتم في لوحاتها ومعارضها بموضوع الأجساد العارية. وفي هذه المفارقة بين رسامة تجرّد أشخاص لوحاتها من ثيابهم، وتحجب جسدها عن الآخرين، يكمن التجاذب الحاد بين قطبين متناقضين، حيث تحجب مكامن أنوثتها، وتصبّ اهتمامها على أجساد أخرى في لوحاتها، حتى استحقت بجدارة لقب رسامة سكيزوفرينية، على ما وصفها أستاذها في معهد الفنون.

حُملت الفنانة بتعاملها الدقيق مع الألوان والخطوط والأبعاد والكتل، على أن تمعن النظر داخل جسدها نفسه، فأقامت علاقة جدلية بين أجساد الفتيات في لوحاتها، وتمثُل جسدها الخاص ووضعيته في الفضاء المكاني الذي يُملي عليها ما ترسمه. وعلى إعادة تعريف الجمال بما هو في رأيها، معيار غير مادي، يتماشى مع العفة التي يفترضها ارتداء حجابها. وربما يسوّغ عملها هذا، تحوّل الأجساد على قماشة لوحاتها من حالتها الفيزيقية إلى حالتها الميتافيزيقية، حيث الجسد لا يقلّ قيمة عن الروح. «شكل العينين ولونهما لا يعنياني، بل نظرتهما، وحجم الشفتين لا يهمني بل ابتسامتهما. قامة المرأة وتفاصيل الجسد ليست معياري بل تناسقه».

ومن موقعها كفنانة، كان من الطبيعي ان تهيمن العين على مساحة الرواية، وعلى موضوع الحجاب الذي تتسلط عليه نظرة الناس، وعلى رؤية المحجبة لنفسها، ولكيفية ظهور جسدها في مرآة الغير، وإحساسها الدائم أمام النظرة المحدقة بها بأنها تنمحي وتتلاشى. وإذا كانت العين تسدد نظرتها إلى الشيء المكشوف والمعروض أمامها، فإن الخيال ينشد التحليق عبر اختراق المحجوب «يُشبع عينيه بأجسادهن المكشوفة، ويُلهب خياله بجسدي الممنوع».

في لعبة المرايا يتجلى الاختلاف بين المنظور والمتخيّل، كعملية متكاملة لهوية الجسد الذي تمتلكه البطلة، والذي يتخلّق كل مرة من جديد، لا سيما في فنها ولوحاتها المسكونة بجمالية اللون والضوء.

بأوصافها الموحية، تعقد مايا الحاج عُرى هذه الحركة المتبادلة بين العين والمخيلة. بين الحقائق والهلوسات. بين المرئي واللامرئي. وتتغلغل في انسيابية غنائية عباراتُها، لتوقظ أحلاماً أنثوية هاجعة في أعماق بطلتها، المرأة المكبوتة والصامتة، التي يسكنها الخوف والقلق من المجهول. وليس أفضل من الرواية مكاناً تستطيع فيه المخيلة أن تلتمع، أو تنفجر كحلم، حسب عبارة ميلان كونديرا.

نجوى بركات: رواية «باص الأوادم"

النذير الأسود

تقدم نجوى بركات في روايتها «باص الأوادم» رؤية تراجيدية سوداوية لاذعة عن الواقع العربي، في سياق روائي تشويقي غير بعيد عن القالب البوليسي وعناصره. رواية ترصد الثقوب في الجسد الأخلاقي العربي وما ينخره من انفصام وازدواجية بين الباطن والظاهر والصدق والكذب. ومن هذه الثنائية والأزدواج تتوالد بؤرة الحكايات أو الحكاية المتعددة الأصوات. وإذ يوهمنا المرويُّ والمحكيُّ في البداية أنه يجلو لنا حقيقة المواقف والأشخاص، فإن تطور الأحداث وما يتبعه من تقلّب وافتضاح يدفعنا إلى الاسترابة من كل ما رُوي لنا على أنه واقع.

الكلام في بدايته لا يكشف بقدر ما يخفي ويضمر. فهو، على ما استقرت عليه الأوضاع والظروف في الجزء الأخير من الرواية، اختلافات وتمويهات صادرة عن «البرسونا» بوصفها ضرباً من المظهرية الإجتماعية الزائفة التي تتيح لصاحبها تماساً مريحاً مع العالم الخارجي، يحجب حقيقته الجوانية، خلف قناع من التكيّف والكذب. فشخصيات الرواية يقدمون أنفسهم على غير ما هم عليه، سوى الراكب الثُمِل الذي يبدو وحده دون سائر الركاب الأكثر انسجاماً مع ذاته، ولا يعاني ما يعانيه الآخرون من انفصام.

وإذ ندرك أن كل ما قيل على لسان معظم الأبطال متخيل ومختلق، فإننا نزداد يقيناً بتجذر هذه الإزدواجية الأخلاقية في حياتهم. فالأخلاقي ها هنا الذي يغالي في استحضاره كلام الركاب ليس إلا التفافاً على اللا أخلاقي، قبل ان يتفجر صبوات وشهوات، فيتفوهون بألفاظ التعفف والتقوى والإيمان. والكشف عن آثار الجريمة، كان جزءاً ظاهراً من جبل الجليد الذي يخفي عنفاً باطنياً ما يزال طي الكتمان. وما رأس الزوج المبتور الموضوع في كيس الزيتون إلا دلالة رمزية على وزر جريمة لم تقترفها الزوجة الحامل التي أوقفت الباص في منتصف الطريق وحدها، إنما تواطأ جميع الركاب على قتل الرجل بطريقة أو بأخرى. فهم قتلة، و إن لم يقتلوا هذا الشخص بعينه. قتلة في لاوعيهم وفي شهوتهم للانتقام، وفي احتباس الغلّ والضغينة والكراهية في صدورهم. من هنا لم يتوان ضابط المباحث الذي اطلق سراحهم لعدم ثبوت الأدلة عليهم من الاستدلال بملامحهم، على أنها تخفي جرائم غير منظورة. وهو على ما قال: ما رأى فيهم من يكون بريئاً بالكامل، أو غير كفيل بارتكاب ما هو أفظع من هذه الجريمة بكثير.

تحوّل الرأس المقطوع اذن، إلى رمز لكل جريمة صريحة أو مقنّعة، ودلالة على طغيان الإحساس بالذنب. ولعل القراءة الرمزية تتيح لنا إحالة هذا الرأس إلى أصل سيكولوجي فرويدي يردد أصداء مقتل الأب الطوطمي للعشيرة في بداية التكوين الإجتماعي، وما استتبع هذه الجناية من شعور لا يقهر، لدى كل فرد من أفراد العشيرة وذريتهم بالجرم وارتكاب المحارم. وركاب الباص إن كانوا ينقلون معهم جثة المقتول دون أن يدروا، إنما كانوا ينقلون معهم رواسب آثامهم وجرائمهم الواعية واللاواعية.

القراءة الثانية لحقيقة الأشخاص بعد سقوط الجريمة على رؤوسهم، تكشف مقدار الانتحال والنفاق الذي كان يغلّف أحاديثهم وواقعهم، وتُخرج إلى الضوء العفونة الباطنية المعششة في أعماقهم ونيّاتهم، من معاوية المطماطي المناضل الكاذب إلى خدوجة الأم المزيفة، إلى غيرهما. أما معاوية فلم يحارب

على أي جبهة عربية كما زعم، إنما قضى فترة غيابه الطويلة المزعومة في السجن عقاباً على قتله زوجته الحسناء غيرةً وحسداً.

وخدوجة سمّمت ضُرّتها انتقاماً من القدر الذي حرمها نعمة الإنجاب، ووجدت أمومتها الضائعة في تبني طفلة القتيلة بالادعاء أنها أمها. وأخفت جريمتها بالمزيد من رعاية الابنة التي أصبحت عروساً، وعلى تفقد جهاز عرسها المنقول إلى بيت عريسها. ويشير الحرص على الجهاز، تلميحاً وترميزاً، والخوف عليه من الأذى والكسر، إلى المغالاة في صون قيم العذرية الشرقية. وكما ان ثمة جرائم وقعت أو أُخبر عنها، كذلك هناك جرائم لم تنفذ، وإنما خُطط لها. فيوسف المجهول باقي الهوية، المنزوي، الشاذ، المحموم، تلذعه حمى داخلية تشتعل بهاجس الثأر لأبيه من عمه القاتل. وتُعبر عنها قشعريرة تنتابه في معظم الأوقات، ولهفة البحث عن اسم قبيلة غامضة.

اكتشاف الجثة المدسوسة خفية، هو إذن الذي أزال الطلاء عن الوجوه المزيفة لركاب «باص الأوادم» ونفذ إلى الدفائن والأسرار والجرائم المستترة. وهو الذي عرّى ازدواجيتهم الأخلاقية ومراوغاتهم ومزاعمهم وتحللهم الباطني، وكشف مفارقاتهم. تلك المفارقات التي تنشر في الرواية مناخاً من السخرية القاسية. و«الأوادم» في عنوان الرواية ليسوا إلا الضد من ذلك. والتسمية هي من باب المفارقة، وتسمية الشيء بضده، على ما درج عليه العرب الأقدمون. فليس ما يقدمه أبطال الرواية عن انفسهم ما ينمّ عن تحليهم بأية صفة حميدة ولائقة. وإن يكن ثمة من مظهر لمثل هذه «الآدمية» المزعومة، فهي وجه متكلّف تفرضه سنن الاجتماع والاحتكاك، وضرورة الظهور بغير المظهر المكروه والشاذ.

«باص الأوادم» ينتقل من الشمال إلى الجنوب، من مناطق الغنى إلى مناطق الفقر، وفق معيار المصطلح الاقتصادي المعاصر. وفي أرض عربية غير محددة. وفي انتقال الباص بحمولته من الركاب والبضائع ينتقل عبر الذات وعبر الزمن العربي. والقاصّة. إمعاناً في هذا الإبحار صوب التاريخ، تصف الباص

بأوصاف تصاغ من حضور إرث الماضي في ذاكرة الحاضر. فهو «جمح فرساً اصيلة مدربة على السباق». وهو ايضاً «يضرب بحوافره الرمل».

والباص على ما هو عليه من حيز عام ينتقل في المكان والزمان حاملاً في احشائه ضروباً من الناس، وتالياً من الميول والأفكار والإيديولوجيات، وظّفه بعض الروائيين العرب في رواياتهم وقصصهم مستفيدين من رمزيته القصصية. مثل عبد السلام العجيلي في قصة له، وشوقي بغدادي في روايته «المسافرة».

بيد ان باص نجوى بركات تكتنفه الصور والدلالات الكثيفة. وتتواشج داخل فضائه الديناميكي العلائق والأزمان والشخصيات، ويتقاطع عنده الماضي والحاضر، ويحتبس الكثير من التشويق، والرؤيوية السوداوية التي يعبّر عنها ضياع الباص في جوف العاصفة الصحراوية.

في تقاطع الماضي والحاضر، يبرز الإرث الماضوي على شكل تقاليد وطقوسيات شعبية ووصفات طبية كالمداواة بالأعشاب وأسرار العطارة والطلاسم، وتسخير الجن، وإقامة حفلات الزار. وإذا كان معظم الركاب متصالحين مع هذا الماضي الغريب والهجين، فإن يوسف المهندس المائي المتخصص في سويسرا وحده يعاني من اللاإنسجام. وهو يماثل إلى حد بعيد، كل أبطال الرواية العربية الإشكاليين، خصوصاً أولئك الذين عاشوا وتعلموا في الغرب. وإشكالية يوسف تزيد من ازدواجيته ومفارقاته اذا ما عرفنا انه لم يستقل الباص قاصداً بلده ليُسهم في البناء والتمدين، كما يُفترض باختصاصي مثله، إنما بدافع الثأر والقتل. فالصحراء التي عاش فيها طفولته ما تزال تحاصر روحه وتبتلعه والرمل في فمه وعينيه. وفي وجهه تتعاكس الأزمنة!.

وفي الباص تتقاطع الذكورة مع الأنوثة أيضاً. وتُكتشف غيرة النساء ومكائدهن: خدوجة وحسنية. وتنفضح المناورات بين الرجال والنساء. ويستقطب عبد الفتاح لهفة رفاق الدرب، بما يتمتع به من خبرة ومراس في معرفة النساء، وبما يختزن من إرث جنسي، ومعرفة بإعداد الأدوية والوصفات

الصالحة لموضوع العشق والشهوة وتكثير النسل. وما يقوله عبد الفتاح يحرر الكثيرين من صبواتهن ونزواتهم علانية وسراً.

وعلى الرغم من ان الرواية مفتوحة على التداعيات والارتجاعات السردية التي تتناسل من داخل بؤر أو مدارات حكائية حسب مصطلح امبرتو إيكو، إلا أنها تظل متماسكة متواشجة محتكمة إلى مدار مركزي يشكل الهالة التي تدور حولها المدارات الفرعية.

ويدل أسلوب القاصة على قدرة على الانتقال الرشيق من إيقاع إلى آخر. وعلى المزاوجة بين المنحى التعبيري الوصفي والمنحى الرمزي. وعلى التقاط المتفاوت والمتنوع والمختلف في المشهد الواحد. فهي كما ترصد حركة السوق في فوضاه الظاهرية التي تخفي في عمقها دقة في التنظيم، تتعقب ايضاً النساء في مطابخهن وهن يحضرن الطعام وحركات المضغ والأكل، وضروب الأصوات المختلفة، وهذيانات الشبقيين، وتعاين بدقة انطباعية أخاذة حركة يد الراكب الأعمى وهي تتلمس طريقها معبرة عن قلق مكتوم، ونذير سوداوي أفصح عنه فيما بعد، اكتشاف الرأس المقطوع: «راحت يده ترفرف وتنتفض كطير مذبوح، تخبط نفسها وتولول وترتجف وتتألم، حتى دب الخوف في نفوس الركاب مما ستؤول اليه هذه اليد الجاثمة فوق رؤوسهم كغراب مشؤوم أصابه مسّ وجنون».

وعديدة هي المعاينات الانطباعية الشبيهة في الرواية، والتي تعبر عن دينامية وصفية في تشكيل الفضاء الروائي، وفي الكشف عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المعنية، وفهم حالاتها الشعورية والحركية وتحولاتها الداخلية.

أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد

مكاشفة وسطوة شعرية

في «ذاكرة الجسد» أولى الروايات النسائية باللغة العربية في الجزائر، تخرج القاصة والشاعرة أحلام مستغانمي عن نصاب رواية المرأة، إذا جاز مثل هذا التصنيف، فيخفت صوت الأنثى المشوب بالأوصاب والأوجاع النرجسية، واللواعج الباطنية السرية. وتتخلص الكاتبة من المعادلة الأبدية: الرجل عدو المرأة، دون أن تحجب أحدهما، أو تتجاهل علاقتهما الطبيعية والدائمة. بل تقع هذه العلاقة في بؤرة الحدث الروائي، وما يمور فيه من غيرة وحب وجيشان عاطفة، ووقوف على أوضاع المرأة الجزائرية وأطوارها وظروفها. وأكثر من هذا، تحمل القصة لمن يتصفحها لوهلة شُبهة عاطفية رومانسية، لا تلبث بالإمعان والغوص في قراءتها أن تتبدد. إذ تتخذ البطلة الأنثى شكل استدارة الوطن وتنفتح على تاريخ بلدها الجزائر ومعاناة أبنائه وأحوال حكامه. ولا يفوت الكاتبة ان تفصح عن عمق هذا الالتحام بين المرأة والوطن: «انت لست امراة فقط، انت وطن» (ص 277) وعن التوحد بين المرأة والمدينة «قسّنطينة»: «أنت مدينة... ولست امرأة، وكلما رسمت قسنطينية رسمتك انت».

وباستعادة القاصة ذاكرة جسد بطلتها تستحضر جسد الوطن وقضيته. وفي هذه المماهاة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية يدور محور الرواية،

ومفصلها السياسي. وتنمو هذه العلاقة متزامنة مع الأيام الأولى لاستقلال الجزائر حتى السنوات الأخيرة، فيتطابق الجسدان جسداً واحداً وذاكرة واحدة. وتنصهر الأنوثة في بوتقة الوطن وتضاريسه، مختزنة في جوفها كنوز الأرض ورائحة التراب. كما يؤنث الوطن في قوام امرأة وحظها من الشهوات وتقلّب العواطف وشطط الانفعالات، وسائر تمظهراتها الوجدانية.

وتقلب الكاتبة ما درجت عليه الرواية النسائية ان تتبوأ «أناها» الأنثوية القصة وتروي بلسان ذاتها الأحداث والوقائع. وبدل ذلك تتوارى أحلام مستغانمي خلف الراوي الرجل الذي يمثل ضمير الأمة والوطن ليرسم وحدة المصير، فيتقاسم الاثنان أحزانهما وخيباتهما بوطأة الظلم المشترك، عوض تنافرهما وتناحرهما ما دام العطب متأتياً من التصادم مع الفضاء السياسي المعادي. ومن اختلال القيم والعسف وسوء التدبير، وفساد من يلي الحكم والسلطة في البلاد. والمعادلة الأصح حينئذٍ: الرجل زائد المرأة، بدل الرجل عكس المرأة. إذ يؤازر أحدهما الآخر، جبهاً للمظالم، وإصلاحاً للأوضاع العامة. وقبل ان ينصاعا في الرواية لمصالحة قسرية مع الواقع، تجد هي تنفساً لها عبر عملية الإبداع. فقضية المرأة جزء من قضية المجتمع. والخيط الأنثوي لا ينفصل عن القماش الوطني والإجتماعي.

«ذاكرة الجسد» قصة عشق ثنائية بين رجل وامرأة، أو ثلاثية بين رجلين وامرأة وربما رباعية. إلا ان المرأة تظل واحدة، متوحّدة بالأرض. طاهرة عذراء، طهارة الثورة قبل أن تغتصبها شهوة الحكم والتسلط. ولا يبقى أمام مناضل جزائري «خالد» الذي يعيش في منفاه الباريسي الطوعي، إلا الاكتفاء من علاقته المستحيلة بهذه المرأة القضية برسم أحلام ثورته المجهضة واحباطاته المتكررة واستنساخ أكثر من لوحة وصورة لمسقطه وموئل أحلامه، حتى يتحول نفسه إلى لوحة من لوحاته: «رسمتها المصادفة يوماً ثم واصلت رسمها يد الأقدار» (ص 129). وهو يكتب مثلما يرسم.

والكتابة كما الرسم مساحة حلم، غياب وامّحاء من جهة، وحضور

وتكريس من جهة اخرى. خيط من الواقع وخيط من الوهم. والقاصة أحلام مستغانمي تطرح بنفسها من خلال قصتها، فعل الكتابة وآلياتها ومدلولاتها الظاهرة والمحتجبة، وعلاقتها بالحقيقة، والصلة بين المكتوب والمعيوش، فترى ان الكاتب «إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة. ذلك اختصاص المؤرخين لا غير. إنه في الحقيقة يحترف الحلم، أي يحترف نوعاً من الكذب المهذب. والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية» (ص 128).

مادة الكتابة إذن من مادة الأحلام. والفن كتابةً أو تشكيلاً لونياً يخرج من مدار الإنعكاس الحرفي بين المكتوب والمعيوش، وبين المرسوم والمرئي، ليتحول ممارسة طليقة اليد من أي قانون وجبرية على مساحة بيضاء حيادية تشبه ذاتها. الفن يجتاف الواقع بتشوهاته وانكساراته وخيباته ليصنع قصوره الوردية المستحيلة البناء. وإن حاول استرداد الأشياء المنذورة للضياع والفناء، فإنه لا يلبث ان يجردها من إهابها الحقيقي وكثافتها الواقعية. ومن قالبها أو صورتها الأولى، ليعيد قتلها عند أول جرة قلم أو فرشاة، مشكلاً اياها وفق مشتهاه، حتى لا تعود تحمل من عناصرها الأولى وتاريخ تكوينها أي نسب أو آصرة، جاعلاً إياها على شاكلته وقالبه، فلا نسأل آنئذٍ هل الشهيد سي الطاهر أو المناضل خالد أو الشاعر زياد أو سي شريف، أو كاترين، شخص واقعي بعينه وباسمه. أو هل هو كائن شفاف خيالي، ما دام لم يبق في ذاتيته وهويته، بل أضحى رهن كتابته ووفق مشيئته ورؤيته وقولبته. وكما يقتل الكاتب الأشياء ويبدلها ويشوهها، كذلك يبعث الأموات من رقادهم العميق، ويشعل نيران الذاكرة، ويوقظ الجماد من غفوته الحجرية. وهكذا تنفح القاصّة مدينة قسنطينة روح المكان بخاصة في الفصل الأخير. فتمتد أمامنا مساحات المدينة الشاسعة بذرى جبالها وهضابها وقلاعها وأبراجها وضرائح أوليائها، وبإيقاع حياتها اليومية والموسمية، وأنماط معيشتها وتقاليدها وسلوكها وصور مباهجها وأحزانها وطقوسها الدينية. وكأنما الكاتبة تحاول ان تسابق الزمن قبل ان يضع نهاية لما تستحضره من وجوه

وأمكنة، على قاب من الزوال أو التآكل. وقبل أن تخذلها الذاكرة فتسقط الصور طي النسيان.

ومن وجوه الكتابة ايضاً شيء من الهرب أو التعويض عن قصور الواقع. أو لنقل قصور الأحلام عن التحقق. لذا ترى الكاتبة إلى الراوي انه لا يفعل شيئاً بكتابة هذا الكتاب (وهو سرد وقائع الرواية التي بين ايدينا) سوى محاولة الهروب من صنف المرضى إلى صنف المبدعين. فالكاتبة هنا أمام عجزها كمواطنة عن تغيير قوانين اللعبة السياسية والإجتماعية لرسوخها وتجذرها في أحشاء الأرض والواقع، فلا أقل من أن تفرض ككاتبة قوانين لعبتها الأدبية والفنية، وتبني وطن الطوبى على أنقاض وطن الواقع. لكن الرواية لا تخفي بكثافتها الشعرية الثقوب في جسد الوطن. وهي وإن انسحبت من أرض الواقع، أو تملصت من قوانينه الجائرة الصلبة تظل تحمل ندوبه، لتتخذ بعد اكتمال عدتها ونصابها منحىً إيجابياً ونقدياً قادراً على التهديم والتخريب، كما على البناء والترميم. وعاملاً من عوامل التعرية والتشريح اجتماعياً وسياسياً، يومىء إلى نقاط الضعف، ويكشف سقوط الشعارات الكبيرة والفضفاضة والتضحيات العظيمة التي رافقت الثورة الجزائرية في ذروة نهوضها، على مذبح الأنانية والشهوات الشخصية. وإن من عدوّ لهذه الثورة أو ما تبقى منها، فهو ليس خارجاً، وإنما في الداخل عبر صراعات وتناقضات ذاتية. والكاتبة لا تتمالك أمام لسعة الواقع إلا أن تتجرد من رهافتها الأسلوبية الشعرية، لتعلو نبرتها الإصلاحية أو النقدية القاسية. وتتسع حدود نقمتها لتشمل الأنظمة العربية كافة: «ما الذي يمنعني من فضح أنظمة دموية قذرة، ما زلنا باسم الصمود ووحدة الصف، نصمت على جرائمها» (ص 151) وفي دعوتها إلى بناء الإنسان تأخذها حتمية التحديث فتصف قوام الثورة الحقة ببلوغ المواطن مستوى الآلة التي يديرها (كذا)! (ص 48) ولا نفهم كيف المساواة بين الإنسان والآلة إلا إذا عزونا هذا الكلام إلى حماسة مفرطة لضرورة الأخذ بأسباب العلم والتقنية. ولا بد من التنويه بأن الكاتبة تجمع إلى ثقافتها الأدبية، ثقافة اجتماعية بكونها دكتورة في

علم الإجتماع. ومن هنا هذا التوجه إلى الكشف عن البنيات الإجتماعية والسياسية، والجمع بين الشعر ونقد الواقع. ولعلنا نعثر في روايتها، ما عدا هذه المقاطع الخطابية، على هذا المزيج الرائع الذي لا ينفصم بين القدرة التعبيرية الشعرية المتوهجة ذات النبض العاطفي الفردي في تقلباته وتمظهراته، وتشكيل صور النكبات والإنكسارات الوطنية والقومية، ووصف لوحة التقاليد والطقوس ومحرمات الدين والجنس والسياسة. كذلك تتميز الرواية بإشهارها الوجه الإنساني للثوار بدل الوجه الدموي الذي يضاف اليهم في العادة. «رحت أقبلك وسط دموعي وفرحتي وألمي وكل تناقضاتي، نيابة عن سي طاهر وعن رفاق لم يروا أولادهم منذ التحقوا بالجبهة، ونيابة عن آخرين، ماتوا وهم يحلمون بلحظة بسيطة كهذه، يحتضنون فيها بدل البنادق، أطفالهم الذين ولدوا وكبروا في غفلة منهم». والكاتبة لا تنحو إلى أي تجريبية تشكيلية لكسر المواضعات الروائية وحدودها. وتلتزم بدل ذلك قوانين السرد الواقعي من طريق «الفلاش باك». بيد انها في المقابل ثري كتابتها بالتوحيد الجدلي ما بين مشروعية المتخيل الشعري المفارق، والفضاء المادي التاريخي، طبقاً لجدل الابتعاد والاقتراب من الواقع والمعيوش.

وفي مواضع من الرواية يطغى عليها الحس بالفجيعة الواقعية فتتخلى، عن إهابها الشعري لصالح المكاشفة الصريحة، كذلك تستسلم في مواضع أخرى لسطوة التجربة الشعرية، فتأخذها نشوة التداعي، وتتدفق الصور غزيرة بوطأة الإحساس بجاذبية اللغة العربية التي تقاربها بفرحة العودة إلى جذورها التي غابت عنها، وعن غالب المثقفين الجزائريين أمداً طويلا، لاكتشاف أسرارها وكنوزها، كي لا نقول إظهاراً لبراعة الكاتبة الأسلوبية، وقدرتها على تفتيق المعاني، حتى تصل إلى درجة مزاوجتها بين شكل الحروف العربية وروحها وايحائيتها وقيمها التشكيلية والتزينية:

«رحت انحاز للحروف التي تشبهك. لتاء الأنوثة، لحاء الحرقة، لهاء النشوة، لألف الكبرياء، للنقاط المبعثرة على جسدها» (ص 219).



أحلام مستغانمي: فوضى الحواس

رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن

تحسب وأنت تقرأ الرواية الثانية لأحلام مستغانمي «فوضى الحواس» أو الجزء الثاني من «ذاكرة الجسد» أنك تقع على متعة تعادل متعة الكاتبة وهي تحنو على الكلمات حُنوّ الأم وحَدْبها، وتنحتها بأنامل أنثوية، ولذّة مقرونة بلذّة الولادة وعذابها. ولا عجب إذا ساورت القارىء أحاسيسٌ كهذه مشتقّة من قاموس الأمومة، ما دامت القاصّة تحتجب خلف بطلة عاقر، تجدد حياتها بتوليد الكلمات، وبما يتناسل من قلمها من كائنات حِبرية تندرج على القرطاس، وتسترد بالكلمات ما حُرمت منه في الحياة من قدرات وأفعال، وتجعل من التركيب السردي بديلاً عن قول تعجز عن قوله كأنثى، على حد تعبير عبدالله الغذامي، وتقرأ العالم بعينيها وحواسها وجسدها وذاكرتها، وتحاول ان تستحوذ على العالم، عالم الرجل بالتخييل، وبسلطانها على الكلام واللغة، ما بقيت مملوكة في الواقع لعالم الرجولة التي «تأمر، وتقرر، وتطالب، وتحمي، وتدفع، وتتمادى» وتجرّدها من أنوثتها وتغتصب حقوقها.

بالكتابة تشرّع القاصة أبواب حريتها الداخلية، وترسم مدارات عالمها الباطني وأحاسيسها المتفجّرة، وتمارس وهم التفوّق والتمايز، ووهم تبديل وجه العالم من خلال الحرف، وبعبارة أخرى، تكتب لتختبر قوة الكتابة ومنطقها،

إزاء منطق الحياة الذي يجعل من بطلتها رهينة زوجها الضابط الكبير ومزاجه السلطوي، في حين أن الكتابة تعتقها من واقع الكبت والاضطهاد المعنوي لأنوثتها لتحلّق بها عوضاً عن ذلك، في فضاء الحبر والحلم. البطلة تعيش الكتابة كما تعيش الحياة، بل تعيش الحياة على هامش الكتابة، وتتحول الكلمات في النص إلى مظلة تحمي من المطر، والعاشق يوقف سيارته بين جملتين!.

وإذ تأخذ الكتابة مأخذ الحياة، فإنها تمحو الحدود الفاصلة بين المتخيّل والواقعي، وتكتب الروايةُ كاتبتَها، وتذهب بطلتها إلى موعد ضربه لها رجل الحبر والورق الذي صنعته بنفسها، بل إن العلاقة هذه التي تقيمها البطلة مع صنيعها تؤلّف البؤرة الروائية الأساسية في «فوضى الحواس». علاقة تتميز بازدواجيتها، فهي بين الكاتب وشخوصه، وبين المرأة داخل الكتابة وخارجها، وهي مثيل حوار باطني بين الأديبة كذات إنسانية والأديبة كذات أدبية.

وإذ يبدي الزوج انزعاجه من جلوس البطلة لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيصها هذا الوقت لطفل لا يأتي، إنما يرى في مخاض الكتابة أمومة بدلاً من ضائع، أمومة مزيّفة، وانحرافاً عن دور الأمومة الحقيقية التي أرستها الطبيعة وأقرّها المجتمع ومجّدها وعدّها أولوية من أولويات الأنوثة الحقّة. وحيال عقم البطلة وحرمانها من الإنجاب والخصوبة البيولوجية، تسعى إلى بديل الكتابة والتخييل الروائي. الخصوبة العقلية والفكرية، عوض الخصوبة البيولوجية والطبيعية. لذا تحبل بذلك الكائن الورقي الذي يجعلها تكتشف حواسّها، ويكبر داخلها كل يوم. تمارس أدبيتها بدلاً من ممارسة أمومتها، وتخترق العالم بنصّها المضاد لفضاء العداء والكراهية والحقد وشوارع الغضب الجزائري وأزقّة الموت المباغت والمفخخ، وزمن السجون والاعتقالات والتجاوزات، وغياب الشهداء والشهود، وانحراف الثوار القدامى، وانتشار ظلامية المتطرفين. والنص بمقدار ما هو مضاد لعنف الرجولة الكاذبة، فهو سيمفونية عشق للأرض والوطن، ولأحد رموزه محمد بوضياف الرئيس الشهيد الذي تهدي اليه أحلام مستغانمي روايتها الجديدة.

وتحضّنا هذه العلاقة الجدلية التي تقيمها الكاتبة بين بطلتها والرجل الذي يخرج من بين سطورها بشراً سوياً، على التساؤل عن مكانة الكتابة في حياتنا، وعن صحة انحيازنا الدائم والمسبق إلى الحياة على حساب المكتوب، وإلى الواقعي على حساب الوهمي، خصوصاً ان الكتابة تطرح في كثير من الأحيان أسئلة لم تكتشفها الحياة. كذلك تضعنا هذه العلاقة الداخلية بين الكاتبة وما تكتبه أمام كيفية تكوّن العمل الأدبي والروائي من جهة، والسؤال من جهة أخرى: إذا كانت الكتابة حصناً يحمي الكاتبة من ضعفها الأنثوي، أو وسيلة ناجعة لإقامة توازن نفسي ووجداني مع فضائها الاجتماعي، أو أن الكتابة ليست إلا ثمن أنوثة مهدورة لن تُستعاد واقعاً، فتُستعاد تخييلاً.

ومستغانمي في روايتها قوّضت منطق البنية البطريركية التي نظرت إلى المرأة بصفتها مصدراً من مصادر حرارة الخلق والحياة والطاقة الإنجابية. وحلّت الكاتبة مكانها الكتابة بما هي طابع عقلي وثمرة من ثمار التوليد الفكري والذهني، وعامل خلّاق يبتكر الفضاءات والشخصيات والعوالم البديلة، ويليق بمكانة المرأة وكرامتها وعقلها. ولكن القاصّة لم تقاوم الذكورة إلا بمقدار ما قاومت الأنوثة الخاضعة المستكينة لقدرها. كأنوثة الأم وصويحباتها «نساء الضجر والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب، وغرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهظة الثمن.. كل ما لم يشعله رجل».

هنّ نساء الاستكانة اللاتي تطبّعن بقيم المجتمع البطريركي ومعاييره وسننه. ينفقن الوقت في الثرثرة الفارغة والمباهاة المصطنعة والتطلعات المحدودة. وفي كل ما يدل على هامشية دورهن ولا جدواهن. والأم مثلهن تواصل حياتها بعد موت زوجها شهيداً في حرب الاستقلال بجسد غريب عنها لا يمتّ لها بآصرة، أو قل بجسد متقاعد أو أنوثة معطوبة بحسب عبارة مستغانمي.

أما الأنوثة الحقّة فهي أنوثة الأرق والأسرّة غير المرتبة، والأحلام التي

تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق، الفوضى التي تشبه «الكاوس» الكوني قبل ان يستقر ويحدد مساراته وينتظم في مداراته الثابتة والدائمة. وبإيجاز، فإن الأولى أنوثة الواقع والتقليد، والثانية أنوثة الكتابة والقلق والاختلاف.

بيد ان بطلة مستغانمي التي تقف بين كوكبة من الرجال فيهم: زوجها العميد في الجيش الجزائري، وأخوها المقرّب من الأصوليين، وخالد رسام الذكرى، وطيف الأب شهيد الاستقلال، وعلى رأسهم رجل الوهم الكتابي، لا تنظر إلى هؤلاء أو تقرأ رجولتهم قراءة معادية أو عنيفة إلا بمقدار ما يلابس وجودهم أو موقعهم الوظيفي أو الاجتماعي أو السياسي رجولةُ الجبروت والتسلّط أو العنفوان الذكوري أو التعسّف العسكري. بل إن بعضهم تجلوه الكاتبة وفق تكامل ذكوريته مع أنوثتها. وبمقدار ما تحسن الرجولة التواضع مع الانوثة أو الاندراج في إطار الشعور الإنساني العام، وكأنما يشكل الرجل في ذهن البطلة «الأنيموس» اليونغي أو الحجم النفسي المذكر لدى كل امرأة، مقابل «الأنيما» الحجم النفسي المؤنث عند كل رجل.

لذا فان أحلام مستغانمي لا تنتج في روايتها «فوضى الحواس» معنى الأنوثة المضادة للرجولة، الأنوثة المدمّرة المهتاجة الحاقدة والمتحيّزة، إنما تحاول بأنوثتها الدينامية المبدعة أن تفهم الآخر، فتحاول استيعاب أخيها ناصر المقرّب من الأصوليين رغم كراهيتها لهم، وتلوذ بأبوّة أبيها الشهيد الذي فقدته منذ الطفولة، وترسم صورة الرجل الورق على إيقاع احداث الوطن. فالقاصّة لا تنتج هنا إلا معنى الأنوثة والرجولة في اتحادهما واكتمالهما وتواصلهما. وإذ لا تفصل همّها الأنثوي عن همّها الوطني، كما كان شأنها في روايتها السابقة «ذاكرة الجسد»، فإنها تجعل بطلتها تتجاوز نرجسيّتها الأنثوية واستيحاءاتها الجسدية وتهويماتها المحبوسة لتنسجها على خلفية المعاناة الوطنية، وتستدمجها في لحمة الشهادة للوطن وذاكرته النازفة والآيلة إلى الاندثار.

فتغتذي الكتابة الجسدية والأنثوية في هذه الحال رغم دلالاتها الشبقية وتجلّياتها الحسّية بدلالات اجتماعية وسياسية متعددة، وتتحول إلى مرايا للفكر والوجدان.

وإذا كان الحب الذي يغلّف سيرة البطلة ويأخذ بمجامع قلبها وحياتها وخيالها ينبىء بموضوع عادي أضاءته من قبل كتابات نسائية عربية سابقة، فانه في «فوضى الحواس» وفي فضاء الجزائر بلد الكاتبة يغدو أمراً غير عادي، لأنه ينمو في وسط فضاء سياسي واجتماعي يقتات من ذاكرة دموية تنشر الغضب والضغينة، وتشكل علاقة الحب بين رجل وامرأة تحدياً وفضيحة، بل «أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية» وفق عبارة القاصّة. من هنا يتواشج الهمّ الفردي بالهمّ الجماعي، ويأخذ حجمُ الجسد حجمَ الوطن.

في رواية تكتبها مستغانمي الشاعرة قبل ان تكون القاصّة، وعالمة الاجتماع قبل ان تكون الأديبة، يتجلى هذا التوليف الصعب بين لغة شاعرية تشكل جسد هذا النص البديع، واللغة السردية التي تضيء بُنية عالمها وهندسته، بين المنحى الحُلُمي والمنحى الواقعي.

نقرأ لغة عاشق مولّه بمعشوق ليس هو إلا هذه اللغة العربية الأخّاذة بمجازاتها واستعاراتها. لغة عشق قرأناها سابقاً في «ذاكرة الجسد» عندما زاوجت الكاتبة بين شكل الأحرف العربية وروحها وإيحاءاتها وقيمها التشكيلية والتزيينية الرقشية. وما تزال هنا منجذبة إلى جماليات اللغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية.

وبالتوازي مع هذا الانبهار اللغوي تقف القاصة في كثير من بؤر الرواية موقف عالم الاجتماع لتضيء في نصها السردي على البنيات النفسية والاجتماعية، والتمظهرات الجسدية عند الرجال وعند النساء خصوصاً، مثل علاقة الجسد بما يرتديه، وطقوس الاستحمام داخل الحمّامات النسائية العامة، ولغة الأيدي والاشارات وسوى ذلك من تحليل للنظرات والأصوات

والعلامات. وكل ما يدل على أن وراء هذه القراءة المتبحّرة والواسعة والعميقة امرأة مثقفة، وكاتبة مترددة بين إيجاد ذاتها وأنوثتها في الكتابة وفي الكلمات والحبر، أو اكتشاف كينونتها وجوهرها داخل العالم وخارج النصوص.

غالية قباني «أسرار وأكاذيب»

المدينة المعلّقة

في لغة استعارية تصويرية متميّزة، تعيد غالية قباني في «أسرار وأكاذيب» تركيب صورة عائلة دمشقية مخلّعة الأوصال ومتناثرة الأجزاء، تنتسب إلى تلك الطبقة البورجوازية التي بدأت تفقد حظوتها ومكانتها، عقب عملية التأميم التي حصلت في الحقبة الإشتراكية، فوضعتها بين خيارين صعبين: إما ان يتذرّر أفرادها لينتشروا في المهاجر النائية، ويستأنفوا بناء حياتهم على ما انقذته أيديهم، من موارد مالية بعد التأميم، وإما أن يمكثوا في وطنهم، بعد أن يعقدوا حلفاً غير مقدس مع نظام عسكريتاري عقائدي، يقوم على المداهنة والرياء والمحاباة. وكان لابدّ لبطلة قباني، حتى تعيد تركيب القطع المفقودة أوالمتفرقة في هذا «البازل» العائلي، لا سيما القطع المخفية للأب الشرعي المفقود الذي تبحث عنه، من الاستعانة بشذرات من الذاكرة، ومن ألبومات صور محجوبة، واستعادة تفاصيل مندثرة، وأقاويل ومرويات متواترة، وحبكات سُداها ولُحمتها تدليسات وتواطؤات بين عديد من الأشخاص المقربين، لطمس ماضي الأسرة واخفاء أواصرها الحقيقية.

ويزداد الغموض استعصاءً على الكشف بوجود أم، هي عضو(ة) في مجلس الشعب السوري، والزوجة الثانية الحالية لرجل ذي رتبة أمنية مهمة، هو

العميد رسلان، تريد أن تواري هذا الماضي وتطويه إلى غير رجعة، وتقف حجر عثرة دون معرفة هذا اللغز العائلي، حماية لمركزها الرسمي والحزبي، وصوناً لمصالحها مع السلطة الحاكمة.

وبين هذه العائلة بفضائها الداخلي، والفضاء السياسي العام للبلد، تتواشج علاقات عميقة. فالحيّز العائلي وما يدور داخله من أسرار ومراوغات وأكاذيب، لا يختلف عمّا يدور في مدينة «مدججة بالأمن والعسكر والحزب» ص 201. وتسيّر أمورها في الخفاء، وتخشى المكاشفة والمحاسبة، وتقوم على المناورات والصفقات. أما حياة العائلة فتقوم هي الأخرى، على أكذوبة أنّ الوالد، وهو اللواء زياد رفاعي مات شهيداً على جبهة الجولان، بينما الحقيقة أنّ حادث سيارة أودى بحياته، وأنّ العائلة بنت أمجادها وامتيازاتها السياسية على الإدّعاء بموته استشهاداً. وذهبت معه كل التفاصيل السرية في حياته، وبقي ما هو صالح فقط لسمعة شهيد، في حرب استنزاف مع العدو الإسرائيلي.

قطع غيار

تطرح رواية قباني العلاقة بين الفضاء الشخصي والفضاء العام. بين صبوات القلب والواجب الوطني. وتطرح العلاقة بالماضي والذاكرة، والأبوّة الحقيقية والأبوّة المزيفة. وتعدّي سلطة الحكام على حياة المواطنين الشخصية، والتأثير على قراراتهم، بل تحطيم شخصياتهم ليصبحوا قطع غيار في ماكينة الدولة البوليسية. سلطة تجعل من العائلة ضحية، تؤجج في قلوب أعضائها التنازع في ما بينهم على المكتسبات والمناصب، وشهوة تسلّق سلّم الشهرة والمجد.

وتلامس الكاتبة موضوعات ملحّة وكثيرة، مثل حياة المعتقلات السياسية، وتعسف أجهزة الأمن، من خلال علاقة الشاب اليساري آصف ببطلة الرواية. وتزلّف المحازبين الصغار للمحازبين الكبار. وإعداد التظاهرات الجماعية المفبركة، وعسكرة المجتمع والثقافة والمدرسة، وتفشي ظاهرة التديّن المتشدّد

والأصولي، واختراقه الشرائح الاجتماعية كافة. وتسرّب مشاعر التوجس والخشية من الكلام مشافهة ومكاتبة، أو من ذكر بعض اسماء الساسة بمَثْلبةٍ أو تقريع. وانتشار الكذب ليس في هذا المكان فحسب، بل في كل أصقاع العالم. كذب تذيّل الكاتبة الحديث عنه بمقاطع من كتب، لتقول أنّ الكذب ملح العالم والسلطة أينما كان.

أمام كاميرا زوجها بسام ابن المصرفي الكبير الذي رحل عن بلاده، بعد التأميم إلى بريطانيا، تقف انتصار مهندسة الديكور، التي تحمل في اسمها رمزية سياسية تفاؤلية تبشّر بنصر وُعد به أب مهزوم، تقف لتروي أمام عدسة الزوج المخرج سيرة حياة، لم تنكشف بعد أوراقها السرية المجهولة والغامضة، ولا مساراتها السردية الملغزة والمعقدة. بل تتحول السيرة التي تحفّ بها الظلال، إلى ما يشبه الشريط السينمائي أو التلفزيوني المشوّق، بكل ما يطرأ عليه من تقنيات التعديل والمكيجة والدمج والتظليل والإضاءة. ولما كان هاجسها الرئيس ومحور حياتها، هو السر العائلي المكتوم الذي يهيمن على أفكارها وعلاقتها بمحيطها وجسدها، فإنها تلعب مع كاميرا زوجها بسام لعبة الاختفاء والظهور، والاستسلام والممانعة. وكأنما البوح التلقائي أمام هذه الآلة، يفضي بها إلى استخراج المخزون الثاوي في لاوعيها، إزاء المحلل النفساني. بل هو بوح كما تراه بطلة قباني أصعب وأشق مما ينتزعه الطبيب المعالج عادة. أو هو نوع من أنواع التطهّر الروحي، التطهّر من رجس الزمن وشوائبه وقذاراته والذي سيساعد، كما تقول في مونولوغها، «على فهم نفسي وعلاقتي بالماضي، كي أعيش الحاضر بشكل أفضل» ص 160.

تنبذ بطلة غالية قباني الثقافة المشرقية التي عاشت في كنفها ردحاً من الزمن. الثقافة المتحفّظة المراوغة. الثقافة التي تحجب حقيقة العواطف والهواجس، والتي تتحجّر خلفها الأرواح والنفوس. ثقافة التحريم والمنع، وازدواجية الظاهر والباطن.

المدينة المتبناة

ولأن مدينتها تتواطأ مع هذا النمط الثقافي الموروث، وتحاصرها بأقنعة زائفة وخادعة، فإنها تغادرها إلى مدينة لندن، مدينة تتبناها بدلاً من مدينتها الأم. ويتبناها بسام ابن بلدها وزوجها فيما بعد، ومهاجرون هاربون من مطاردة حكامهم، وضحايا المعتقلات والمحارق، ومغامرون وطامحون وطلاب علم ومال. مدينة أكثر انفتاحاً وتعدداً وحرية وتسامحاً من مدينتها. وكما انّ دمشق مدينة الماضي، فإنّ لندن مدينة الحاضرالكوزموبوليتي حيث تتيح رطانات سكانها المتبايني اللغات واللهجات، والمختلفين في درجاتهم الثقافية وألوانهم الحضارية، تتيح لهم أن يتعايشوا أحراراً من دون رقيب أو حسيب. بيد أن المدينة هذه ليست في الحقيقة مدينة طوباوية، بل تعيش هي أيضاً هواجسها وهمومها ومعضلاتها المعيشية، وذيول تاريخها الإمبريالي، وما تركه على أبدان سكان مستعمراتها، وفي عقولهم، وفي بيئتهم، من بصمات وندوب مؤلمة. نتذكر ها هنا أوسيني الأفريقي المهجوس بتاريخ بلده زيمبابوي، وويتني التي تشعر بعقدة نقصها فتبحث عن جذورها، لعل عدد جيناتها البيضاء تزيد على جيناتها السوداء، فتستحق زوجاً مثل محاميها الإنكليزي.

بل تعيش مدينة الضباب ترّهات رجالها وسياسييها الذين يجمّلون بأكاذيبهم ما لفقوه من حكايات عن بطولات وهمية. وتعي التمايزات العرقية والفروقات الطبقية بين سكانها، لكن دون عنف أو استقواء.

هروب انتصار إلى لندن لم يُفْضِ بها إلى الهروب من ماضيها الدمشقي، بل ظلّ عالقاً بالذاكرة، وبلقاءات الأصحاب والأهل المفروضة أو المباغتة، وبالمفاضلة والمقارنة بين دمشق ولندن. دمشق المدينة التي لا تعترف بها، والتي تتهمها بتلفيق نسبها الأبوي، وبتلفيق الحكايات عنها. ولندن المدينة المتبناة، التي تظل مع ذلك غريبة عنها، مهما أغوتها بالدنو منها. ومهما أمّنت حمايتها مادياً ومعنوياً. ومهما منحتها فرصة التعبيرعن شخصيتها الحرة، وعمّا يمور في

نفسها ووجدانها. بيد ان مدينة مثل دمشق، على رغم عقوقها، وتماثلها بالأم ألفة شماع، التي لا تراعي حقوق الأمومة، بل تصبو إلى تحقيق الذات وبريق المال والسلطان، فإنها تظل ضرورة لا مناص منها. تظل جزءاً من ماضٍ لصيق لا يمكن اقتلاعه بسهولة من الذاكرة. بل إننا في المقاطع الأخيرة من الرواية، نقرأ قصيدة حنين إلى الموطن الأصل والمدينة الأم، ورسالة حب ممزوجة بالرثاء والأسى والألم. حيث يتماهي صوت الكاتبة غالية قباني بصوت بطلتها الساردة انتصار. ويساعدنا استخدام «أنا» المتكلم المفرد، في تعزيز فرضية التماهي بين الكاتبة وبطلتها. حيث لواعج العاطفة المتأججة تلتمع في كلمات الرواية، وفي أنفاس الكاتبة معاً.

لم تحقق لندن الإندماج الكلي لبطلتها المأزومة، المتسائلة، الحيرى رغم كل الظواهر المخالفة والخادعة. ظلت مدينة لندن عند انتصار، مدينة بديلة ومرغوبة لثقافتها الانكلوسكسونية العملية المريحة، ولفضائها السياسي والفكري الحر.

ورغم أنّ بسام أكثر تأقلماً بالحياة الإنكليزية بحكم إقامته الطويلة في بريطانيا، فإنه يحمل معه إلى منفاه الإنكليزي وصفات الأطباق الشامية، وأثاث بيته الشرقي. ورغم أنه بالمقارنة مع زوجته، أكثر تآلفاً مع محيطه الإنكليزي الثقافي والحضاري الذي هو جزء من ماضيه، فإنه أطلق على العاصمة البريطانية، في سلسلة الأفلام التي ينفذها عنها، اسم المدينة المتبناة. وهو يتعاطف مع اللاجئين والمعارضين لحكام بلادهم الديكتاتوريين. وهو الذي اختار في هذا الوطن المفروض عليه، أن يعود إلى الجذور، فيتشارك مع امرأة دمشقية تذكره بالمدينة التي حُرم من قضاء طفولته وشبابه فيها، دون التضحية بمدينته المتبناة. وتلك المراوحة الوجدانية لبسام وانتصار، بين الزمنين والمكانين، هي على الدوام، إشكالية نموذجية يعانيها البطل العربي المتغرّب، منذ رواية: «عصفور من الشرق» في العقود الأولى من القرن العشرين.



رجاء عالم: طوق الحمام

تجوب ذاكرة الأمكنة

شكّلت الكتابة الروائية عند القاصّات السعوديات متنفّساً، أو ضرباً من ضروب الاحتجاج على أوضاعهن وأوضاع بنات جيلهن، داخل المنزل، وفي الفضاء العام. ولم تتوانَ هذه الروايات التي تتوالى في الآونة الأخيرة، وتنصقل أساليبها السردية، وتتوسّع وتتباين مرجعياتها، عن اقتحام موضوعات حساسة، أو النهل من تجارب شخصية، وإثارة الكامن من الحياة، والمسكوت عنه، والمهمّش، والممنوع، والحرام، والعيب، في سياق خلل اجتماعي تسبّبه في الدرجة الأولى السلطة الذكورية الطاغية. وفي مطالعة لأطروحة الناقد السعودي سامي جريدي عن الرواية النسائية السعودية، نكتشف لدى سلسلة طويلة من الكاتبات تبدأ بسميرة خاشقجي (بنت الصحراء) التي كتبت أولى قصصها في بيروت، إلى ليلى الجهني، وزينب حفني، ونورة الغامدي، وقماشة عليان، ومها الفيصل، ونداء أبوعلي، وصبا الحرز، ورجاء الصانع، ورجاء عالم. نكتشف هذه القدرة الأدبية على تطويع التشكيل السردي، واستخدام التقنيات الروائية المتنوعة، كالتقطيع والتذكّر والتداعي والتكثيف والمونولوغ الداخلي، إلى اللغة الحلمية والرمزية، وسوى ذلك من إمكانيات توفرها الرواية المتطورة، لتبسط الكاتبة من خلالها، ومن منظور الأنوثة ومخاضاتها العسيرة، موضوعات

أساسية وملحّة في عالم القصة النسائية السعودية خاصة، والعربية عامة، من مثل الزواج المبكر، وتعدّد الزوجات والأولاد، والعنوسة، والطلاق، وقسوة الآباء، والحرمان والجفاف العاطفي.

في هذا السياق المتجدّد مضموناً وأسلوباً وبناءً، تتقدّم الروائية السعودية رجاء عالم، بروايتها الضخمة «طوق الحمام» التي تقارب صفحاتها الستمائة، وهي لا تباشر أو تكرر موضوعاتها السابقة من جديد. بل تفلح في نقل بعض العناصر الروائية القديمة، إلى أرضية جديدة أكثر اتساعاً وعمقاً وإيحاءً. فالفضاء المكي الذي تنضوي تحت سمائه الكاتبة، ويتردد في رواياتها، يعاود الظهورمحبوكاً هذه المرة بحبكة بوليسية، أو شبه بوليسية. لكن هذا الفضاء الحميم المسكون في لغة الكاتبة ووجدانها لا يتخلى عن جاذبيته الروحية. بل لعلّ الرواية وحبكتها تدوران حول هذا الشعور بالخشية، الذي يتلمّسه القارىء، من أن يؤدي هذا التطور العمراني والاقتصادي إلى فقدان البريق الباطني الديني الذي ينبعث من أرجاء هذه المدينة المقدسة، وتاريخها، وآثارها العريقة التي يهددها نشوب أساسات العمارات والأبراج الشاهقة في لحمة الجبال البركانية. وزحف الأسواق ببضائعها التايوانية والصينية والكورية، ومطاعم الوجبات السريعة والبقالات والمخازن لتضيّق أنفاس الحرم المكي، وتخنق هواءه القدسي.

بين جثة عزّة ابنة حارة أبو الرووس المكية الشعبية المتخلّفة، والسعي المحموم للمحقق خليل لمعرفة القاتل، تنفتح قصة رجاء عالم على تاريخ مكة الاجتماعي والإنساني، وتكشف عن تحولات الأمكنة والعقليات والنفوس، وصراع البشر وتدافعهم على النفوذ والمال والسلطان. وينقلنا التحقيق الذي يجريه خليل إلى البيئة المكية الكوزموبوليتية، حيث يتفاعل خليط من الأجناس والثقافات والأذواق. مكة التي لا يمكن أن يجتمع في مترين منها لون البشرة نفسها «مكة حمامة تطوّق عنقها ألوان متجاوزة لتدرجات الطيف البشري» ص 25. ففيها يتجاور السائق الباكستاني والمحاسب السوداني والشيخ الحبشي

والبائع الإفريقي واليمني والممرض الفيليبيني والخيّاطة التركية. وكل العمالة الهاربة أو المتبقية من موسم الحج، أوالمتخلّفة بلا أوراق رسمية.

أما مكان الحدث وبؤرته ففي عمق زقاق أبو الرووس الذي ينتظر مصيره الآيل إلى الدمار، والزوال عن الخريطة، بعد ما لم ينفع تبديل اسمه إلى حي النور. الإسم الذي يتناقض كلياً مع انهيار مبانيه المتآكلة وحرائقه المتكررة، والطفح الدائم لمياه صرفه الصحي، وازدحام العمالة المخالفة لأنظمة الإقامة، وتكاثر مروّجي المخدرات والدعارة والشذوذ.

الحي الذي يتعرّض لصدمة الحداثة التي تغزوه بآلاتها وجرّافاتها. إنمّا يعبّر باستسلامه لقدره المحتوم عن مرحلة انتقالية لا بدّ منها، للتخلّص من رائحة الجريمة المفترضة التي علقت به. جريمة قتل المرأة عزّة، وما تمثّل، والتي تزامن انتهاء التحقيق حولها على يد خليل، مع تهجير الحي، وتفريغه من قاطنيه، وهدم بيوته، وجرف أرضه، وكأنما ختام التحقيق وضع حداً لمثول المكان. ولكأن من قتل عزّة حقيقة أو توهّماً، هو الحي الذي كان يغتال نساءه قهراً وعسفاً وتظلّماً. قبل أن تغتاله يد التطور. بل إنّ الكاتبة تستنطق الحي الذي يقرّ بجريرة ما اقترفت يداه، وما استحقه عقاباً على ما فعل: «المجرم والقتيلة هو أنا أبو الرووس». فتتحوّل قضية القتل من قضية جنائية فردية، إلى قضية عامة. القتل هنا قتل جماعي، يحمل وزره من صنع من التاريخ النسائي تاريخاً قائماً على الكبت والحصار، وعلى الرقابة والإقصاء واللامبالاة.

لغة خاصة

في رواية «طوق الحمامة» تتحرر رجاء عالم من المستهلك من الرموز والرواشم والكليشيهات اللفظية، لتفتح الباب على لغتها الخاصة المعبّرة عن المتوجّس والمكبوت والمحجوب والمحبوس، ولتطرح إشكالية المرأة وكينونتها المهدورة، ومآزقها الوجودية ومكابداتها، بما يسفر عن المشاعر الحقيقية التي تفترضها مرحلة انتقالية، تنهار فيها قيم وأنساق اجتماعية بالية، لتحل مكانها قيم

وأنساق أخرى، تحمل معها إمكانية خلخلة الأبواب الموصدة، أمام المرأة السعودية التي بدأت تزداد حظوظها، فاختلفت إلى المدارس والجامعات، وانتُخبت في عضوية الغرف التجارية، وظهرت في الإعلام المتلفز، وسطّرت رأيها في منابر الصحف والمجلات والدواوين الشعرية والروايات والقصص.

تحاول رجاء عالم في الرواية «أن تجمع شظايا هوية الجيل النفطي» كما يكتب يوسف لحبيبته عزّة. الجيل الذي يعاني رغم رخاء الحياة، من تمزقات وجودية، ويحاول أن يتصالح مع عالم يبهره ويغريه، بقدر ما يجهله. وأن يلاحق تداعيات حياة جديدة، وتحوّلات في العقلية والبناء ووسائل الترفيه. حياة يفسدها الاكتئاب وزيادة الكوليسترول وقصر الأعمار. ولا تنفصل في الرواية القضية النسوية ومعاناة المرأة عن القضية الاجتماعية العامة التي تتحمل شرائح من الرجال الفقراء عواقبها المدمرة، كما هي حال «النزّاح» الذي ينزح المخلفات البشرية الصلبة بلا حماية صحية. بيد انّ معاناة المرأة الطرف الأضعف، هي الأظهر والأشمل والأعمق، مع إمكانية أن تتجاوز أحياناً ظَرفها ووضعها المزريين، وتتحمل مصيرها بيديها العاريتين، تحدوها إرادة فولاذية، مثل أم السعد العائدة من حياة أشبه بالموت، والتي اختطت طريقها متسلّحة بأدوات العصر المتطورة (المضاربة في الأسواق) وضاهت الرجال بقدراتها وخبرتها. أما النسوة الضعيفات الصاغرات فيستسلمن لأقدارهن، ويتحايلن على ضعفهن بمزيد من الرقى والطلاسم، والأدعية والتعاويذ، واستظهارالآيات القرآنية. كذلك تغالب عائشة بطلة الرواية التي تستعيدها رجاء عالم، من روايتها السابقة «موقد الطير» تغالب بالكتابة واقعاً مثخناً بالآلام والقروح والعجز.

تبني رجاء عالم «طوق الحمام» على أحجية بوليسية لتشقّ بها تلافيف ذاكرة مكة التاريخية والحديثة، ولتضيء على أمكنتها وأحداثها وتقلباتها، وتتواطأ على أسرارها وخفاياها، من خلال استدرار خليل المحقق أحاديث المشبوهين أو الشهود أو المتواطئين أو المتكتمين، ومطالعة قصاصات الصحف ورسائل المحبين على الحاسوب، ومذكرات المؤرخين، وتصفح الصور القديمة

والحديثة التي التقطها اللبابيدي في حياته، وطرّز بها جدران منزله، قبل أن ترديه رصاصة من جماعة الجهيمان عام 1979 الذي اعتصم بالحرم المكي، مبشراً بقدوم المهدي الذي سيستولي على زمام العالم. كذلك تتمحور الرواية بحول الذاكرة المكانية الماثلة والمهيمنة على كثير من الوقائع، والمواضع والأمكنة التي دَرَسَتْ أو تداعت أو استجدّت، فنتعرّف على ما بقي من أسواق مكة وأزقتها ودكاكينها وبسطاتها. وعلى عطورها وحليّها وتمائمها وأقمشتها ومطرّزاتها. وعلى مذاق طعامها وأطباقها وأصنافها. وتنضوي في الذاكرة طقوس مكة ومناسك الحج، من طواف وسعي ووقوف واعتمار وتقصير وحلق، وتجتمع «رائحة خلاصة رغبات البشر والتكفير عن ذنوبهم» وتتداعى في الرواية مظاهر وأسماء متباينة، من أسماء الروايات الأجنبية والمترجمة، إلى المظانّ التراثية العربية والإسلامية، إلى الأشعار الإنكليزية والمقاطع الروائية، إلى آهات أم كلثوم المتفجّعة على الحبيب، وخُطب عبد الناصر الثورية، وتلاوة المقرئين الشجية.

المرأة في عين الروائية وذاكرتها وأحرفها، معجونة بماء العذاب والقهر. وتمثّل عائشة بطلتها، وهي الوجه الآخر المخفي لعزّة، برسائلها الإلكترونية، وما تبثه فيها من لواعج وصبابة وتحرّق، وما تتخيله، أو تنسجه من أحداث مختلقة بوحي من قراءتها رواية دي إتش لورانس «نساء عاشقات». تمثّل ذروة الاستلاب النفسي. بدءاً من اسمها عائشة الذي يعني، كما تفسّره للألماني الذي اخترعته، والذي لا يفقه العربية، بأنها التي تعيش مطلقاً. أي الموجودة والمستمرة عضوياً على سطح الأرض، فيما الحياة تتجاوز هذا التكوين العضوي، لتخترقه الصبوات والنزعات وتحقيق الذات الإنسانية المحرومة منها، والمحرومة من أنوثة لا تتفتح في الضوء والهواء، إنما تعيش في عوالم تحت الأرض. وتتشرنق حول ذاتها، في محاولة لحماية جلدها من العيون والنور؛ خائفة من الحياة، والاستسلام لبهجتها، من جرّاء التنشئة المنحازة والمفروضة، والترويض المستمر على التمييز بين الجنسين.

وجوه عائشة

رسائل عائشة يغشاها هذا الأسى العميق، لمآلها الأنثوي الدوني والشعور بالانسحاق «أنا قطة مدعوسة بإسفلت» وفقدانها أحاسيس اللمس والشم، التي تتشبّع بهما عندما تتخيل نفسها ذاهبة إلى مدريد على صورة «نورة». وعائشة تمتصّ حياة عزّة، وحياة نورة التي تحطّم أصفاد الجسد وأغلال الحواس لتنطلق في شوارع مدريد حرّة في التعبير عن ذاتها، تحاول كما يفعل الآخرون، أن ترقص، وتغني، وتسمع الموسيقى، وتزور المعابد والمتاحف، وأن تستجيب لنداء خفي أن «انتشري بأطرافك لكل أركانه، احتلّي كل زواياه، انبسطي إلى اللانهاية التي بوسع أطرافك أن تبلغها» ص 376.

أما عزّة فخائفة وجلة من جسدها وحواسه، وأسراره. مغلولة بالإحساس بالذنب واللعنة والفتنة النائمة في هذا الجسد الذي هو لعبة أتوماتيكية بلا بطارية، أو أسلاك موصلة للحواس والقلب.

الرسائل الموقّعة باسم عائشة هي العصب الحي لرواية «طوق الحمام» تلاعب أوتار القلب، بما فيها من تباريح وعذابات، وخواء روحي. وليس إلا عالم الكتابة يحرّر المرأة عائشة أوعزّة، من أغلالها المنظورة والمستورة لتحلّق في فضاء الفكرة الأثيرية، بعد أن قتلتها العادات، وشلّها الخوف من الخارج. ومثّلت الرسائل هويتها الباطنية الذاتية، فطوت الخارج على ذاتها وإطارها الداخلي. ولما تماهت مع نساء لورانس العاشقات، اكتشفت كيف تعرُج الأجساد إلى مدارج الروح، وكيف تمثّل الأحاسيس بطانة النفس وتجسيدها الحي.

في رسائل عائشة الإلكترونية منفذ للهروب من الواقع المغلق عليها والمحاصَرة فيه. هروب من المكان الواقعي المقفل على السلطة البطريركية (الأبوية) إلى حيّز متخيّل استيهامي تمارس الذات فيه حريتها، عبر لعبة الكلمات، ومدارها المفتوح على الصوت الذي يتلهّف إلى التواصل الإنساني

الحقيقي. إلى السفر الوجدي لملاقاة الآخر المتقدم والمتحرّر والعاشق للحياة.

عائشة التي تحاول أن تطوي صفحة ماضيها، لا تنيط الاضطهاد بالرجل وحده، إنما تجعل من المرأة الضحية، مكملة لإنتاج هذه النزعة التربوية الاضطهادية، حين تمارس دورها كمعلمة أو ناظرة لتكون البديل الذي يصبّ فتيات المدرسة في قوالبْ جاهزة ومحددة، فتقتل فيهن أي بادرة أو إحساس بالأنوثة، ولو بصورة رمزية، من مثل وضع شريط الشعر الملون على الرأس، أو طلاء الأظافر، أو الضحك، أو التخفف في الكلام أو التعبير الحر.

اما لغة رجاء عالم فلغة مطواعة وبليغة، تتطاول مرتقية معارج العرفانية والتصوف، وهي تصف حلقات الذكر التي يقيمها مشبّب في بستانه، وينخرط فيها المجتمعون في قراءة بُردة البوصيري متلفعين بالوجد وتسابيح الدفوف. وتتحرر أجسامهم من ثقلها الدنيوي خفيفة أثيرية. بل تجعل الكاتبة من اللبابيدي مصوّر مكة وحرمها، عابداً متنسكاً، «يحشد في صوره روح مكة، كمن يستحضر الأسماء العظمى في حبات مسبحة» ص 230.

كذلك حين تجعل من مفاتيح الكعبة التي اتُهم يوسف بسرقتها، مفاتيح القلب، حيث القلب مفتاح الكل. بل إنّ الصلاة هي قبل أي شيء آخر، صلاة القلب، وهي لغة تنهل من الموروث الحكائي الشعبي القائم على صور (أبوكاليبسية) قيامية أخروية، تنبثق في أوقات الأزمات والمحن والحروب، وأزمنة الشدائد والتحوّلات والانقلابات الاجتماعية والسياسية الكبرى، في صور مهدوية عدة.

وكما ترتفع لغة رجاء عالم المتوهّجة معانقة صفاء الروح، كذلك تتلبّس ملمساً حسّياً، وذائقة إيروسية، حين يشفّ الوصف عن فتنة الأجساد الأنثوية، ويتأجج الشبق في عيون الرجال النفاذة، والمهلوسين المكبوتين والمحرومين، أمام عري المانيكانات، مثل تيس الأغوات، ورغبته الجارفة في أن يمسّ هذه الدمى الفيلينية، وأن يسرقها ويحتفظ بها في بيته.

نوال السعداوي: «زينـة»

طغيان النزعة الأنثوية السافرة

في رواية نوال السعداوي: «زينة» يتضاءل الحدث، وتضمر الحبكة الروائية المتداولة كثيراً، ليحل مكانها رأي الكاتبة في معظم القضايا المطروحة. فالسعداوي تصادر أصوات أبطالها، وتدلي من خلالهم بأفكارها في السياسة والثقافة والدين. وتسخّرهم ليعبّروا عن أطروحاتها المعروفة، ويجسّدوا مبادئها وقناعاتها، فتنتقد، وتحتجّ، وتعظ، وتقارع. تحتجب السعداوي خلف أوراق الرواية لتكون لسان بدور وبدرية وزكريا وصافي ومجيدة وأحمد وسواهم.

المسألة تكمن في أن السعداوي لا تستطيع أن تتصوّر نفسها إلا مُصلحةً أو مناضلةً نسوية أو باحثةً أو طبيبةً أو مرشدة اجتماعيةً. والقصة لديها حائلٍ ليست أكثر من فرعٍ تابع لأصل. هو الأساس، هو بؤرة الكلام، ومصدر الكتابة والمحاججة. والأصل في أفكارها وأطروحاتها المنشورة منذ مؤلفاتها الأولى، هي المنافحة عن النزعة الأنثوية في وجه الذكورية. الأنثوية الطاغية التي تتحوّل بين يديها، في كثير من الأحيان، إلى عدائيةٍ سافرةٍ تجاه الرجل. هذه العدائية نلمسها في هذه الرواية، كما في سائر كتبها صراعاً ثنائياً بين الخير والشرّ، بين الأبيض والأسود، وبين الملائكية والشيطانية. وهي تحيل قارئها إلى التاريخ السحيق الذي أعلى من مقام الرجل ومكانته ودوره، وأخضع المرأة لمنزلة دون

منزلة الرجل. وإن كانت السعداوي ترفع لواء الدفاع عن المرأة بالمطلق، فإنها تقسو على بنات جنسها الخانعات المتخاذلات المتردّدات، وتحضّهن على انتزاع حقوقهن بأيديهن، واستعادة العلاقة المتوازنة بينهن وبين الرجل، سواء أكان زوجاً أم أباً، أم أخاً.

تحمل المرأة في رواية «زينة» بل في روايات السعداوي عامةً، جرعةً هائلةً من الحقد على الرجل. فبدور التي تخفق في الثأر من زوجها زكريا الذي تمقته، تحاول اقتراف جريمة قتله بالخيال أكثر من مرة، وتتصوّر سكينها تخترق صدره. وهي تعبّر عن لاوعيها المأزوم وحقدها الدفين، من خلال كتابة قصة تأخذ فيها دور بدرية المتحررة من العقد، كاشفة عن ازدواجية لا تعانيها هي وحدها فحسب، إنما يعانيها معظم أبطال الرواية. أبطال مصابون بالانفصام والإزدواجية: بدور وزوجها وأبوها وزميلتها صافي وطبيبها النفسي، وكلّ من حولها من بشر. «الإزدواجية سمة الحياة» هكذا يقول طبيبها النفسي.

في القصة التي تكتبها بدور وتتقمص فيها شخصية بدرية، نقرأ حجم هذا الانزياح بين الواقع والمتخيّل، والتجاذب بين ما هي عليه بدور، وما تريده أو تتخيله أو تتمناه. القصة هي المتنفس لمسار الأفكار المحظورة، والمشاعر المكبوتة والمحبطة، و مكان البوح بالرغبات العميقة والغرائز الثأرية والانتقامية المدمّرة الموجّهة للرجل.

أفكار عدمية

تنحو السعداوي في روايتها «زينة» إلى اعتناق أفكار أقرب إلى العدمية منها إلى النقد أو الإصلاح الفكري والاجتماعي والسياسي. فعالم الرواية عالم بلا مبادىء ولا قيم، وشخصياتها معقدة وشاذة من أعلى السلم الاجتماعي والوظيفي إلى أدناه: حكام وسياسيون وموظفون وصحافيون ورجال دين وأزواج وأصدقاء. كلّهم يعانون انحرافات من كلّ صنف. فالطبيب يستغلّ مرضاه، والسياسي يزدري مبادئه السياسية، والمتدين ينافق، والأصدقاء يغدرون ببعضهم

البعض، والأزواج يمارسون الخيانة، والصحافيون يبيعون أقلامهم، والطبيب النفسي الذي يحتفظ بأسرار المجتمع المصري، ويعرف عيوبه ومثالبه، يحمل مفارقته الذاتية، فيداوي الناس وهو عليل: «أدرك الطبيب النفسي أنه مريض، يحتاج إلى طبيب يعالجه، الانفصام بين عقله ووجدانه، عقله غير مؤمن، لكنّ وجدانه مؤمن، لا أمل له في الشفاء، محكوم عليه بالازدواجية منذ الطفولة» (ص121).

ولأنّ الرواية عند السعداوي مساحة لابداء الآراء والتعليق على كثير من القضايا، فإن «زينة» فرصة سانحة لحديث الكاتبة عمّا يدور في مصر ومدارسها وجامعاتها وشوارعها وأزقتها وبيوتها وإداراتها الحكومية. حتّى لتبدو مصر، أو القاهرة تحديداً، موّارة بتناقضاتها، و أشبه ببرج بابل حديث. أخلاط وأمشاج من الناس من كلّ الفئات والأذواق والعقليات، وفضاء يجمع المشاهد المتنافرة، وتنعقد فيه كل المعضلات الاجتماعية، وتسوده المظاهر الثقافية والسياسية المتباينة، وكلّ القضايا العظيمة والتافهة، وتمر عليه الحقبات والتطورات الحديثة في تاريخ مصر، بدءاً من الملكية إلى عصر الانفتاح، ومن بروز الفكر الاشتراكي والماركسي، إلى هيمنة الفكر الأصولي والنزعة التكفيرية. فالرواية، بل الراوية (المؤلفة) تتحدث عن رأيها في الكون والدين والموسيقى والغناء والأحزاب والزواج المختلط والبنوك اللاربوية، والتزمت الأخلاقي والنفاق السياسي والديني، والإيمان والكفر، والصحافة والنقد الأدبي، والجماعات التكفيرية، والحب المازوشي والسادي، وشحّ المياه وانقطاع الكهرباء وزعيق الأصوات وروائح المجاري.

ثمرة الحرية

رواية هي شبكة من الخيوط والوقائع البسيطة، والآراء المسترسلة المبثوثة هنا وهناك، والصور الموزّعة يميناً ويساراً، دونما تنقية أو غربلة أو اختيار. فإذا اختارت الكاتبة فهي تختار الوجه القبيح والكالح من المدينة ومن

حياة الناس. وهي في كلّ الأوقات، الراصدة والمتكلمة والمعقّبة. وتعلّق كلّ هذه الموضوعات العديدة، على قصة زينة المولودة سفاحاً. وهي البطلة التي تدور حولها الألسنة والقلوب والنظرات، والتي تمثّل في القصة ذروة الجمال، حيث تخلع عليها السعداوي كلّ الأوصاف التي تُخرجها من مدار الطبيعة البشرية السوية، وتجعلها أقرب إلى الشخصية الأسطورية، بكبريائها وشموخها وصلابتها وتساميها. أمّا علاقتها بالموسيقى والغناء فعلاقة وجودية مصيرية، وموهبتها خارقة لقوانين الطبيعة، كأنّما هي ولدت في السماء، ولم تولد على الرصيف فوق تراب الأرض. «العينان سوداوان زرقاوان مشتعلتان بالضوء، متوهجتان مثل قطعة من الشمس، نظرتها خارقة للحُجب والأقنعة، نظرة تعرّي السطح وتنفذ إلى القاع، نظرة تنظر وترى، ترى ما لا تراه العيون» ص 212. وعندما تغني زينة أو ترقص يدور المعجبون والمعجبات حولها دونما توقف «كما تدور الأرض حول الشمس».

وفي حين تعاني نساء السعداوي عادة من الإحساس بالذنب والإثم والخوف، فإنّ زينة هي الأمثولة والنقيض لكلّ امرأة خانعة مقيّدة. زينة ثمرة الحرية والحب والطبيعة والعفوية. ثمرة الحياة النامية على هامش المجتمع، وخارج مواصفاته ومعاييره الاجتماعية والأخلاقية. وكأنّما ترى السعداوي في حركة المجتمع حركة تفسد الفطرة الإنسانية والطبيعة البريئة والطاهرة، على غرار المفكرين الرومانسيين في الغرب. فعالم أطفال الشوارع والأزقة، هو في نظرها العالم الحقيقي، عالم الصدق والعفوية. وزينة واحدة ممن عاش فيه. وقد سبق للكاتبة أن أولت قضية اللقطاء، والأطفال غير الشرعيين اهتماماً ملحوظاً منذ فترة طويلة. ونادت بحقّ هؤلاء الذين تربو أعدادهم على المليونين، أو ثلاثة ملايين طفل في العيش بكرامة، والإقرار بإنسانيتهم.

إسقاطات

كذلك تسقط نوال السعداوي على روايتها الجديدة قضية أخرى، فجّرتها

في مصر، حينما طالبت السلطات المصرية بإدراج اسم الأم إلى جانب اسم البنت أو الصبي. وتتمثّل هذه القضية في الرواية، بموقف زينة التي تصرّ على اقتران اسمها باسم زينات أمها التي تبنتها، بعد أن تخلّت عنها بدور، خشية العار والفضيحة. وهذا الاقتران لم يسبّب لزينة أي إحراج، بل كان تحدّيها للأعراف والعادات التي تنسب الطفل لأبيه، مصدر افتخار لها. والكاتبة تجعل من فرقة مريم في الرواية، أول من يطبّق هذا النسب الأمومي على أطفال الشوارع. فما لم تفلح في تحقيقه على ارض الواقع، حققته على الورق.

ومن مواقف السعداوي في روايتها، بل (مقالتها الساخطة) أنها تتحامل على أهل الصحافة والأدب والثقافة، وتردد ان الناقد الأدبي، ماسح أحذية الآخرين. وأنّ النقد الأدبي مهنة طفيلية تعيش على دم غيرها، دم الرواية.

ورغم هذه الثورة العارمة، بل ربما بسببها، فإنّ الكاتبة وقعت في مفارقات منطقية، منها عدم ملاحظتها الفوارق الطبقية والمادية بين زينة ومجيدة، إذ كيف يُعقل أن تتعلم زينة المشرّدة اللقيطة في المدرسة نفسها، التي تتعلّم فيها مجيدة ابنة الطبقة الثرية؟ كذلك كيف يمكن أن نقتنع بأن أحمد الدامهيري المسؤول العسكري يخاف من الفئران والصراصير، وكيف يسمع أغاني زينة علناً وجهاراً، وهو أمير جماعة اسلامية تحرّم سماع الأغاني؟

أما الظواهر الشاذّة التي تصفها الرواية، فهي تحيط بنا كما تحيط بالمؤلفة، وتفشو في مصر، كما في بلدان عربية أخرى. بيد ان السعداوي تغالي وتشتطّ في آرائها ونقدها، ولا نستشفها صادرةً من بؤرة السرد وسياقاته وتطور شخصياتها، بل هي طافية على سطح الرواية، تحمل طابع الكاتبة ونبرتها الارتجالية والحماسية.



لينا هويان الحسن: نساء وألماس

الموطن الجديد

لا تتوانى الروائية الشابة لينا هويان الحسن عن إيلاء قضية المرأة العربية بعامة، والسورية بخاصة، أقصى عنايتها لاستعادة هويتها الإنسانية. وإذا كانت معنية بهذا الموضوع بداهة، بصفتها الأنثوية كغالب الكاتبات والشاعرات، إلا أنها تتباين عنهنّ في معظم رواياتها، بطريقة المقاربة القصصية التي تتميّز بسبر أغوار القضية النسوية، لا من باب المَظلمة والقهر والتعسف، ولا من باب البوح الرومنطيقي، أو التذمّر أو الاكتئاب، وإن كانت مثل هذه المشاعر ليست غريبة عن بطلاتها، بل هي في جوهر معاناتهن. لكنها تسلك في هذه القضية مسلك المتقصية والباحثة عن جذور القمع التاريخي المترسّب في قاع المجتمعات العربية التقليدية، وذلك عبر التنقيب والحفر في متون المرويات الشعبية، والمؤلفات المنشورة، والصور المتبقية عن مراحل زمنية تتحدث عنها في قصصها، والإحاطة بكلّ المرجعيات التي تتطرق إلى هذه الحقب، من دون أن تشكّل هذه النزعة مدخلاً لكتابة رواية تاريخية أو توثيقية. جلّ ما في الأمر تعرية الخلفيات التي ينجم عنها هذا الاختلال الاجتماعي، الذي يحدث عادة لمصلحة الرجل.

والميّزة الثانية التي تتمتع بها روايات الكاتبة، أن الإشكالية النسائية لديها

لا تنفصل عن الإشكالية العربية العامة، المتمثّلة في الصراع الطبقي، أو المناطقي أو الديني، أو التفاوت الثقافي والتعليمي والحضاري بين الشرائح الاجتماعية المختلفة.

في روايتها «ألماس ونساء» لم تخرج لينا هويان الحسن عن السياق المذكور، إذ رسمت مصائر عدد من النسوة السوريات اللاتي توطّنّ في المهجر الأميركي اللاتيني والباريسي، عشية الحرب الكونية الأولى لأسباب متباينة، إما هرباً من المجاعة أو البؤس أو الخيانة أو الطموح أو اليأس أو الحرمان. ولكن مجمل ما حدث لهن من نهايات فاجعة أو مبهجة، إنما كان حصيلة التفاعل الديناميكي مع هذا العالم الجديد، بكل ما انطوى عليه من مغريات أو عوائق.

بين ألماظ (بطلة الرواية) وألماس علاقة تتخطى الجِناس اللفظي، إلى علاقة وجدانية جعلت من العقد الماسي الذي كانت تحتفظ به البطلة أعواماً مديدة، هدية من جدتها بابور الهندوسية، يتحوّل مع مرور الزمن، إلى تميمة من التمائم السحرية التعويذية. فلما خسرته في النهاية على طاولة الميسر، خسرت معه حياتها، بعدما رمت نفسها في لجّة مياه عميقة. وقد سئمت من مسار حياة طويلة من القنوط والرتابة والصبر، رغم ما كان يحدق بها من مظاهر الثراء والرفاهية.

تحاول القاصّة من خلال تتبّع مسار ألماظ، ومعاناتها مع زوجها الكونت العجوز كرم شاهين الخوري اللبناني الأصل الذي يزدريها، ولا يراعي مشاعرها الأنثوية والزوجية، استجلاء حياة المهاجرين العرب، لا سيما السوريين واللبنانيين منهم، وتظهير واقعهم في بلاد الغربة. وهي تضيء على أنماط حياتهم، وعاداتهم، وأذواقهم، وطرائق تجاراتهم، وطموحاتهم، وعلاقتهم بعضهم ببعض. جاليات حملت كل منها إلى موطنها الجديد أعرافها وصبواتها وأعطابها وذاكرتها، قبل أن تمحوها أو تمحو بعضَها أصابع الزمن. وتنحو الروائية إلى الإماطة عن الشروخ في قلب الأواصر الاجتماعية والسياسية، حيث تنشب المنازعات في وجهات النظر، حول ما يدور من أحداث في دمشق، أثناء

الحرب العالمية، بين معارضين ومؤيدين للحركة العربية، ومطالب الاستقلاليين. هل نقرأ عبر هذه السجالات إسقاطات على ما يجري اليوم بين أطياف المعارضة السورية في الخارج؟

وكانت تحاول دمشق عهدَ ذاك أن تتأقلم مع إنجازات الحداثة التكنولوجية الوافدة إليها، مثل الترامواي والهواتف والسيارات والهندسة العمرانية العصرية. وكانت تشهد مع سائر العواصم العربية يقظة فكرية وسياسية، ينهض بها تنويريون وأدباء، ودعاة حرية وإصلاح تربوي واجتماعي، قبل أن ينتهي زمن الرواية في منتصف السبعينات. وقد غادرت برلنت العاصمة السورية، وهي تزدحم بخليط من المخادعين واللصوص والقوادين الذين يديرون حملات اعتقال، وكتابة تقارير كيدية، تؤرّق أهل المدينة.

تقف الساردة عند صبابة الكونت المتلاشية، ونزوات أصدقائه الرجال، وعبثهم وغدرهم بزوجاتهم وعشيقاتهم. لكنّ الغدر ليس دائماً الثمرة المريرة لمآل العلاقة بين الجنسين، بل إن الإخلاص يكون أحياناً من شيم المحبين. والقاصّة تجلو في هذا المقام معنى الحبّ الحقيقي الذي انعقد في دمشق بين رومية، الشابة المسلمة، ويوسف زيلخا، الشاب اليهودي الذي أنقذها قبل أن يتزوجها، من الغرق، فبادلته الوفاء، إلى حدّ انها قضت حزناً على فراقه.

وهي تقف بوجه أخص، عند نساء متباينات المشارب والأهواء والطبقات. نساء دمشقيات عديدات يتصارعن على العشاق والمال والجاه. تردّت بهن الأحوال ليصبحن محظيات باحثات عن المال والشهرة وإمتاع الرجال. نساء عنونت بأسمائهن فصول روايتها، وحبكت بينهنّ خيوطاً سردية تشكّلت حول شخصيات وأمكنة متباعدة.

كانت المرأة لضعف حيلتها وتدنّي مكانتها في المجتمع، هي الضحية الأولى للحرب والمجاعة والأوبئة التي أفرزتها الصراعات العسكرية. وكانت آلة جنسية لتلبية رغبات الرجال، بيد أنّ المرأة عند لينا هويان الحسن، لا تلين ولا

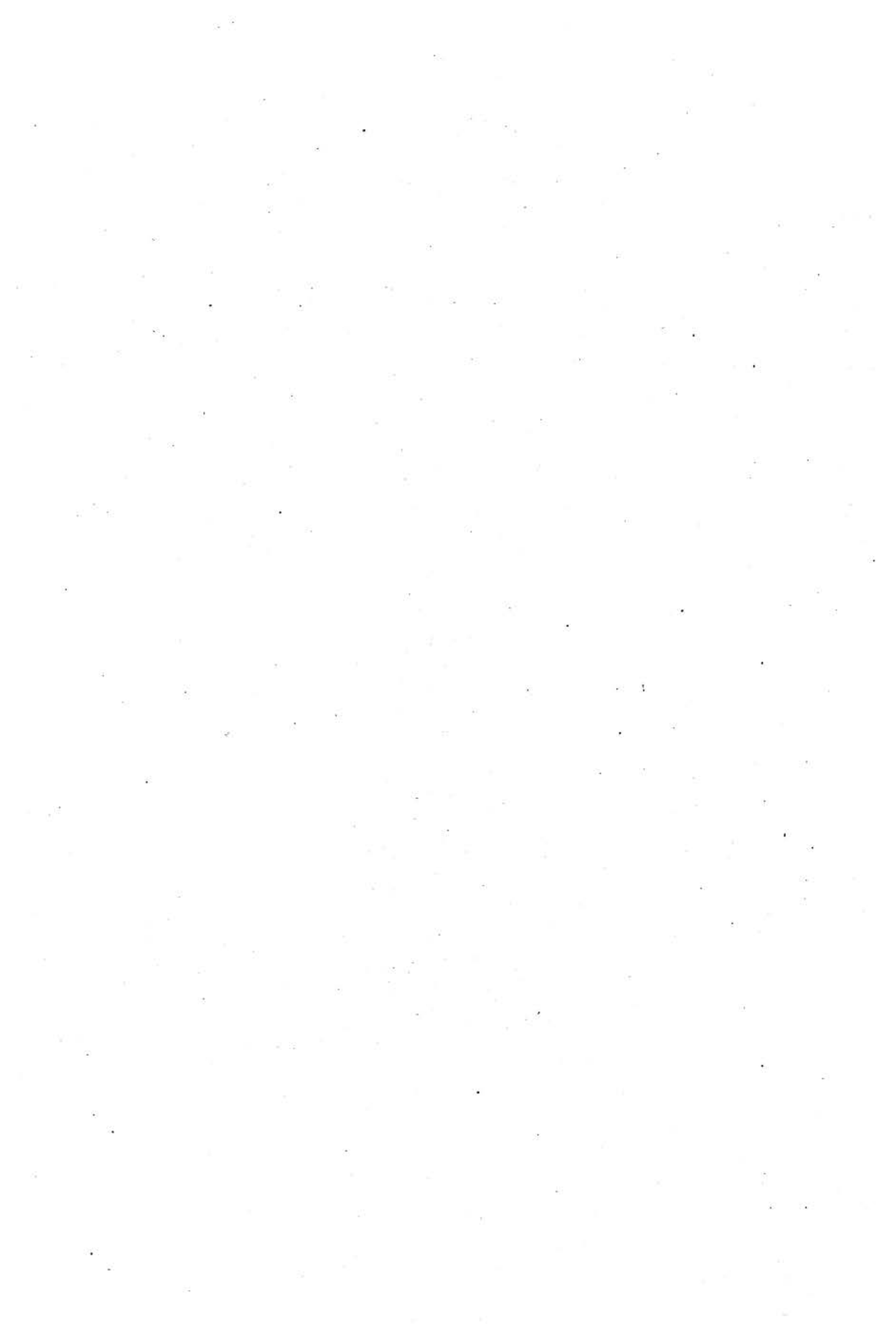
تذعن بسهولة لقدرها المكتوب، ومصيرها البائس. بل هي تنحو إلى تجاوز ضعفها ووهنها، وتستعمل، عندما تحين الفرصة، كل ما حبتها الطبيعة من جاذبية ومن عاطفة، وكل ما جربته واختبرته من شؤون البشر وشجونهم، لتثأر لنفسها.

وتُماهي القاصّة المرأة بالقطة كرمز طوطمي حيواني، وقد استوحت في روايتها السابقة «نازك خانم» بعضاً من غريزتها. وفي رواية «ألماس ونساء» تتماثل بطلتها ألماظ مع القطة «نيغرو» التي ترافقها في الباخرة «أوره نوف» المتوجهة إلى بلاد الاغتراب، قبل أن تضيع منها في إحدى رحلاتها التالية. وقد أضفت الساردة على ألماظ ملامح قطتها. القطة التي تعلمت منها كيف تكون وديعة، مستكينة، منحنية، متمطية، ومتكوّرة، قبل ان تنفض عنها مظاهر خنوعها، وهيئتها المخادعة هذه، وتتوثّب للانقضاض على فريستها، ناشبة مخالبها فيها. فكان طبيعياً أن لا تستسلم نساء، مثل: لوليا ورومية، وطبعاً ألماظ، لمصيرهن المحزن، وأحلامهن المجهضة، وخيباتهن المتلاحقة. بل تَحلّيْن بوعي قيمتهن الإنسانية، وبعزيمة كامنة لتجاوز لحظات الانسحاق النفسي، ولبلوغ ما يأملن من نجاح. وقد أفلحن بالفعل في تحقيق أعمال باهرة في المهجر، ونلن شهرة واسعة في تجارة الأقمشة، وفي إدارة المطابع الحديثة، والفنادق والمعامل.

تنفتح لينا هويان الحسن في روايتها ذات الكثافة الحكائية، على شهوة القَصّ، ومتابعة السرد غير المنقطع. وتستحوذ على سلطة الكلام كصوت سردي وحيد وعليم. ثمة هاجس مِلحاح لرواية الحكايات، وسبر المشاعر النسوية الخبيئة والمكتومة، التي تنتهي غالباً بمآس شخصية. يشرّع السرد المتدفق والمتشعّب والمتواصل في الرواية السبيلَ إلى رسم الخطوط المتداخلة لتاريخ العائلات والطوائف والأمكنة والصراعات السياسية. حكايات يُعاد توزيعها وتقاطعها وتنويع مساراتها وفضاءاتها السردية، عبر العناوين الداخلية للرواية التي تحمل أسماء نسائها: ألماظ وجاويدان ونادجا ولور وكارو وبابور ورومية ولوليا

ولطفية وبرلنت وسلمى. ويصعب عندئذ التماس مضمون الخطاب الحكائي، من دون الاكتراث بعملية التواشج بين الروافد القصصية هذه، وانصهارها في بوتقة واحدة، أو في نسق تخييلي يهيمن على مجمل الفضاء الروائي العام.

لكنّ لينا هويان الحسن تنأى عن استهلاك العُقد والحبكات المبتذلة والمعروفة. وتؤثر ان تتكفل بتقديم شهادة حية على فترة تاريخية خصبة، من حياة أبناء بلدها داخل دمشق وخارجها، مقرونة بميثاقية مرجعية، تتشكل منها المادة الروائية التي تخضع بالطبع لتصورات القاصة، وخطتها السردية.



لينا هويان الحسن: نازك خانم

الأنوثة المستفزة

بعد «سلطانات الرمل» وسواها من متون أدبية وروائية حملت معها أصوات البادية وترجيعاتها التي أصغت اليها لينا هويان الحسن، ونقلت ايقاعاتها ومناخاتها المكانية والسكانية، كان من المتوقع ان تواصل الكاتبة هذا الخط الروائي المتميز والمختلف عما هو معهود في الكتابة الروائية العربية، والذي أجادت في تصويره وتظهيره، إلا انها آثرت الخروج من مدارات الحياة الصحراوية وفضاء البوادي، إلى عالم المدن في روايتها «نازك خانم» بيد انها لم تتخل عن قضية المرأة حيثما كانت. المرأة التي تشغل حيزاً وسيعاً في رواياتها السابقة، تعاود حضورها هنا بكل ما تمتلك من إحساس بالتمرد على مكانتها الدونية، والقدرة على المراوغة والغواية، والجسارة على اثبات الذات. المرأة التي تمثّلها نازك خانم في الرواية التي تحمل اسمها، تشبه المهرة الصحراوية الجامحة، رغم انها تعيش في عالم الأضواء والشهرة، في قلب باريس مدينة النور. وكأن الكاتبة بما تسبغه على بطلتها، ما فتئت تنهل من معينها البدوي.

عاشت نازك خانم في العاصمة الفرنسية، في العقود الأولى من القرن العشرين، لتلقي علومها الجامعية في السوربون، والتجوّل في احيائها، والاختلاف إلى مقاهيها، ومجالسة مثقفيها، وارتياد معارضها ودور أزيائها.

وقيل، وفق ما تواتر على ألسنة اهل مدينتها دمشق، إنها وقفت كموديل، عارية امام الرسام الشهير بيكاسو. وكما كانت التجربة الحاسمة عند بطلاتها الصحراويات الانتقال من أخلاق البادية إلى أخلاق المدينة، كذلك كان أمر انتقال نازك من أحضان البيئة الشرقية، إلى أحضان الغرب، أو من مدينة الآلام إلى مدينة الأحلام. انتقال دفعت ثمنه غالياً من حياتها، حين أرداها زوجها بعد ان عادت إلى مدينتها دمشق، المدينة التي ارتدّت إلى حالة من النكوص والتقهقر الحضاري، وقد تجلببت بأثواب الماضي الرثّة، وطغت عليها بوادر التطرّف الديني الذي بلغ مداه، حينما سدّد كمال بيك رصاصته القاتلة باتجاه نازك، بعدما تمنّعت عن ارتداء الحجاب. وعقب ذلك غادر للانضواء في صفوف جماعة دينية متطرفة.

مثّلت نازك الأنوثة المستنفرة للمنازلة والمناورة والمخاتلة، كما كرّست نفسها وحياتها للغواية والتألق والعشق. وهي إذ حاولت ان تفك الأغلال والأقفال عن أنوثتها، إنما حاولت الخروج على صورتها الرتيبة والمتحجّرة التي صاغها العقل الذكوري، والتعالي على منطقه التمييزي النمطي، وعلى إملاءاته واشتراطاته. أرادت ان تكون هي بفرادتها وفي مرآة ذاتها، مستشهدة بعبارة المصمم الفرنسي كوكو شانيل «كوني التي لا يمكن استبدالها، بأن تكوني مختلفة». لذلك اختبرت الحياة بحلوها ومرّها، ومارست كل أشكال التكوّر والاعوجاج والتثني، لتستطيع ان تنهض بقامتها كاملة، حسب عبارة الساردة.

أسطورة المرأة

تكونت صورة نازك الفتاة الدمشقية البورجوازية المثقفة، كما تجلّت في الرواية، من خلال مسار حكائي طويل متعدد العناصر، تضافرت فيه الشائعات مع الحقائق، والأحداث التاريخية مع الأساطير الدينية والميتولوجية، وتواشجت فيه التداعيات والانطباعات والخواطر والاستشهادات لتشكّل بنية روائية ذات انتشار أفقي، يشبه البقع اللونية المتناثرة على صفحة اللوحة التشكيلية. إذ لا

يُمكن اختزال الأحداث فيها، أو اجتماعها حول بؤرة سردية واحدة، بل هي تشتتها في اتجاهات وخطوط عديدة.

لا تكتب لينا هويان الحسن رواية خاضعة لمعايير مقننة ومحدودة، بل تنثر عناصرها الحكائية دونما تفرقة أو تمييز بين نقاش ووصف وحوار، وبين موقف راهن أو حدث ماض، وبين قصة البطلة المغرمة، وروايات العشاق الأسطوريين من أرباب اليونان والرومان، وبين مراعاة الأصول والحدود، أو التحليق الشعري، عبر نداء الجاذبية اللغوية.

والكاتبة تستغل روايتها لتبدي رأيها في صورة المرأة، وما دار حولها من آراء لفلاسفة وفنانين، ونظرة الشعوب والحضارات الإنسانية إلى شخصيتها ودورها في الحياة. وتستحضر صُنّاع العطور والأزياء والأتيكيت والصاغة والمزينين الفرنسيين الذين صنعوا جميعهم أسطورة المرأة المعاصرة ومواصفاتها الجمالية والجسدية.

تستهوينا صورة نازك المرأة اللعوب بمفاتنها وغوايتها. وتداعب مخيلتنا، وهي تتشكّل في باريس بين يدي صناع الموضة. غير انها في كل أحوالها، تحاول أن تتمرد على وضعيتها الدونية، وعلى السنن الثقافية التقليدية التي تحدّ من حركتها واندفاعها.

تستعيد الرواية التاريخ الأدبي والموسيقي والفني لباريس في الستينات، وكل الأحداث والطفرات السياسية والاجتماعية، من تظاهرات الطلاب الفرنسيين عام 1968 إلى دعوات التحرر النسوي، وصرعة البيتلز، وتقليعة الميكروجيب والميني جيب، إلى جلسات جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار، وروايات فرنسواز ساغان، وقراءة «عوليس» لجيمس جويس، وبروز ظاهرة أبطال السينما الوسيمين، وأشكال الرقص. وتقف الساردة طويلاً عند العطور وروائحها واسمائها وأشكالها، حيث تلعب الأسماء دوراً مباشراً في الإيحاء بنوع العطر. وكانت اليزابيت آردن تمنح الإسم أهمية كبرى، على ما تذكر «ماربيت

جوليان» في دراستها: «تذكروا الإسم، فلن تنسوا أبداً أريج العطور». كما تستعرض القاصة الأطياف اللونية ودلالتها وأبعادها النفسية على المرأة، وتذكر أنواع الأقمشة وموديلات الأحذية وأصناف القلائد والأقراط وماركات السجائر الفاخرة.

نموذجان وعقليتان

في الرواية نرى امرأة، هي نازك، يتجاذبها نموذجان من الرجال: مجيب شان في باريس، وكمال بيك في دمشق. عقليتان متنافرتان. يمثل الأولى مجيب شان الإيراني الأصل، الذي عاش حياة العوز والفقر في طفولته، قبل أن يصبح من أصحاب الملايين، ومن المثقفين الذين يتذوقون الحياة والأدب، ويتفهمون مكامن الجمال عند المرأة. وهو ما استهوى نازك ودعاها لأن تقترن به. أما العقلية الثانية فعقلية كمال بيك الذي يشكل انعطافة في حياة البطلة، ويكشف وجهاً آخر من وجوه القصة، فهو يخالفها بفكرها وطبعها، ويحاول أن يلجم اندفاعتها نحو التحرر. وهو لا يستسيغ الفنون بمجملها، ويعمل على القضاء على كل ما يمتّ إلى ماضي زوجته بصلة، حيث يشعل النار في صورها، على ما تضفي الصور على الماضي والذاكرة من قيمة وبريق وإثارة للخيال.

ولا يدري القارئ ما هي المبررات التي جعلتها تتزوجه، سوى التعبير بكلمات غامضة غير مقنعة بجاذبيته، وبدافع خفي من قدر مجهول. على ان بين الإثنين بوناً ثقافياً شاسعاً. وعليه تظل نازك خانم أقرب إلى زوجها الأول مجيب شان الذي ارتبطت به أعواماً طويلة، فهما متماثلان في ثقافتهما ورؤيتهما. ولربما شاكلت علاقتهما علاقة بيكاسو بعشيقته وملهمته الأثيرة دورامار التي لعبت دوراً حاسماً في حياة هذا الرسام العظيم. مثلما لعبت نازك أمام مجيب شان الدور عينه، وما في العودة الملحّة والمتكررة في الرواية إلى اللوحة التي رسمها بيكاسو لعشيقته المسماة باسمها دورامار، إلا استدعاء لهذه العلاقة الثنائية الخالدة، والتي تعمّق عملية المماهاة بين بيكاسو ومجيب شان، وبين نازك

ودورامار. وكما شُغف بيكاسو بعشيقته المثقفة ذات الأصول المتشابكة، وذات البذخ العاطفي والحسي، والتي أوحت له بلوحة غيرنيكا المدينة التي دمرها القصف الألماني والإيطالي اثناء الحرب الأهلية الإسبانية، فإن نازك الأنثى القوية والصارمة والمغرية والمُلغِزة تمثل نسخة عنها، كما تمثّل مدينتها دمشق التي تتعرض للقصف والتدمير بديلاً لمدينة غيرنيكا. دمشق المدينة التي «تطفح بالبوابات والأنهر والأضرحة والمقدسات، وتفتح لنا بواباتها وتمتحن قدرتنا على العبور».

ولعلنا إنْ حملنا الرواية على محمل المجاز، لأتيح لنا ان نكشف في وجه نازك خانم وحياتها انعكاساً لوجه دمشق وحياتها المتأرجحة بين تاريخها الشرقي الأصيل، والتاريخ الغربي الحديث. بين أصالة تأخذ سَمْت الدعوة الدينية المتطرفة، وحداثة تنحسر عنها تاركة إياها تنتظر مصيرها بين الوردة والمسدس، على ما رمزت إليه حركة كمال بيك، في المقاطع الأخيرة، قبل أن يطلق الرصاص على زوجته نازك.

الطاهر بنجلّون: حين تترنح ذاكرة أمي

الشيخوخة بين عالمين

يستعيد الطاهر بنجلون في روايته المترجمة: «حين تترنح ذاكرة أمي» الأيام الأخيرة من حياة أمه العجوز وقد أُصيبت بالزهايمر، واختلطت في ذهنها الأزمنة والأشخاص، فما عادت تميّز الماضي من الحاضر، والميت من الحي، والصغير من الكبير، والحلم من اليقظة. أضحت حياتها التي تتنازعها براثن الموت مسرحاً لهذا التداخل في الوجوه والصور والأمكنة. بيد أن هذا التشتت والاختلاط يفتح على يديْ بنجلون الروائي أفقاً على حياة المغرب في مدينتي فاس وطنجة، وعلى التطور السياسي، وخصوصاً التحولات التاريخية التي شهدها المغرب، عقب الحرب العالمية الثانية، والاحتلال الفرنسي، وحكم ما بعد الاستقلال. وعلى تقلب الأحوال والظروف، وعلى ما تدمغه التقاليد والأعراف الراسخة الجذور في الحياة الإجتماعية، لا سيما في حياة المرأة وفضائها المنزلي والأسري، وعلاقة الأهل بأبنائهم وأحفادهم. وعلى وجه أخص، تنفتح الرواية على معنى الموت ودلالة انتظاره، وطريقة تعامل المرء مع لحظة اقترابه منه، واختلاف النظرة إلى الشيخوخة، وإلى الأمومة، بين الحضارتين الشرقية والغربية.

وإذ يتلاعب بنجلون في عملية القطع بين ذاكرة الأم العجوز في الزمن

الحاضر، وذاكرة ماضي شبابها، فإنما يجعل من هذا القطع، وتلك المراوحة بين الزمنين والذاكرتين، مجالاً رحباً لمعاينة الأفكار والعواطف والسلوكيات. حين نلمس التقلب بين فترة الشباب ذات الإيقاع المتدفق حيوية ونشاطاً، وبين مرحلة الانكفاء إلى عزلة الشيخوخة القاتلة وذواء الجسد، ووهنه، وهزاله، وما ينجم عن هذا الانحطاط البدني من هذيان وضعف القوى العقلية. كما نكتشف بطريقة التبادل الزمني الذي يتردد بين الشيخوخة والشباب، هذه النزعة العميقة عند الإنسان لقهر الإحساس بدنو الأجل، وهو على أعتاب الموت، والتشبث الإستيهامي ببقاء صورة الذات ودورها. ومن خلال هذا الوعي المترجرج، لا تنفك الأم العجوز تتشبّث بماضيها، وتحاول، مثل الجد المحتضر في رواية حسن داوود «أيام زائدة»، استعادة صَبَوات الشباب، من خلال الوقوف عند محطات زمنية معبرة عهدَ ذاك، عن الفتوة والقوة والعزيمة.

نعيش في رواية بنجلّون، وطيف الموت يحوم حول الأم العجوز التي يتداعى جسدها، وتتقلص قدراتها وطاقاتها، بين عالمين: مرئي ولامرئي. ولا نعرف أي الوجهين هو الأصل والأساس في الرواية. هل هو الموت وطقوسيته، ام الحياة وسيرورتها، وتواصلها في الأبناء والأحفاد؟

أطياف الموتى

فالعجوز تعيش مع أطياف الموتى الأحباب والأزواج والأصدقاء والأخوة، تستدعيهم وتسامرهم، وتطلب منهم المكوث في بيتها، وتعاتبهم على عدم زيارتهم لها، وتحاول ان تحَضّر لهم الأطباق المفضلة لديهم. وإذ ترتد في لحظات صحوها إلى الواقع، فإنها تشكو مرارة العيش، وصعوبة التعامل مع خادمتها كلثوم التي تعينها على نظافتها، وتلبية حاجاتها العضوية. وتُرجع تدهور ذاكرتها وهشاشة جسدها، إلى أثر الأدوية التي تتناولها، وتأسف لعدم تمكنها من القيام بفرائضها الدينية في اوقاتها المحددة.

والرواية ينعطف سردها، من ناحية أخرى، إلى رصد التقاليد والأعراف

السائدة في المغرب أيام شباب أمه. وكما كانت الإشكالية الرئيسية في «طفل الرمال» و«ليلة القدر» هي حياة الأنثى، ومأزقها الوجودي في المجتمع المغربي، كذلك في روايته الجديدة، تعيش النساء وفق سيناريو مُعدّ سلفاً، وخطوات مرسومة بدقة، وعبر إيقاع زمني رتيب، غير قابل للتبديل والتحوير: زواج، وحَمْل، ونِفاس، ورضاعة، وطبخ، وغسل، وكنس، وسوى ذلك من أشغال منزلية. وحيث تُعقد صفقات الزواج في المجتمع التقليدي من دون اعتبار لرأي المرأة. تتحول الرواية، على الرغم من أنها تروي جانباً من سيرة كاتبها، إلى رسم مصائر النساء المغربيات التقليديات، في عالم ينكفئ على معايير ذكورية مفروضة، خاضعات لمقتضياته الحتمية، قانعات بما كُتب عليهن، حيث تُحتسب أعمارهن المجهولة بعدد الأبناء والأحفاد، كما هي حال الخادمة كلثوم. أما ما تتميز به الحياة في أسرة بنجلون، فالشّح في إظهار العواطف بين الزوج وزوجته، ومراعاة الكتمان والحشمة في تدبّر الأمور والحوائج. وتربية الأب أولاده تربية دينية متسامحة بعيدة عن التزمّت والتعصب.

يرى بنجلون إلى العلاقة العائلية علاقة مقدسة، بل يبدو أنه منحاز إلى نوعية التربية القائمة على احترام الوالدين التي يمارسها بنفسه. وعن طريق المقارنة، وهو الذي يعيش في الغرب، يرى كيف يتخلى الأبناء الأوروبيون عن أهلهم العجائز، ليقضوا ما تبقى من أعمارهم في المآوي والمعازل الصحية. بينما يحرص الشرقيون على أن يقضي الأهل سنواتهم الأخيرة بين ظهرانيهم، وفي رعايتهم. ويحسِبُ أن ما كانت تبديه أمه من قلق عليه، يُعد من خصائص أمهات الحوض المتوسط. وهو في هذا الموضع، وفي العديد من المواضع الأخرى، ينتقل من الخاص إلى العام، ومن الحادثة إلى الظاهرة، فينظر إلى الوقائع نظرة المتفحّص المعاين والدارس الإجتماعي.

التعلق بالأم

وعليه، يرى أن التعلق بالأم ظاهرة متأصلة في حياة الأبناء، وأن الخروج

عليها خروج عن قانون الحياة والنفس الإنسانية. ويرجع إلى نيتشه الذي كان يقول عن أمه وأخته بأنهما آلتان جهنميتان، لكنه سرعان ما يراسل أمه طالباً منها النقانق التي كانت تطعمه إياها وهو طفل.

وبنجلون المتفرنس حياةً وكتابةً، لايكف عن عقد المقارنات بين حضارته العربية الإسلامية الأصيلة، والحضارة الغربية الأخرى التي يتبناها ويعايشها. وفي ضوء ما يحمله من مفاهيم عقلية ومعايير فكرية، وكتابات حول الغربة والاستلاب والعنصرية، فإنه يرى بوناً شاسعاً بين حياة أمه العجوز، وزيلي والدة صديقه رولان. إذ حين أن أمه أمية تكتفي بما يمليه عليها الموروث الشعبي والديني، فإن زيلي التسعينية هي الأخرى، تقرأ، وتعزف على البيانو، وتسافر إلى بلدان الشرق والغرب، وتقيم في الفنادق. وبينما تعيش والدة رولان مستقلة بذاتها وآرائها، وتتعاطى مع عالم متقدم تكنولوجياً، وتنظر إلى ما بعد الموت نظرة متوجسة، فإن والدة بنجلون المغربية تعيش حالة قدرية مريحة، ودوراً محدوداً ومرسوماً عبر العصور، وتنتظر بأناة وصبر، بل بشوق في أحيان كثيرة، نهاية أجلها ولقاء وجه ربها. ويتمنى بنجلون الذي يشغله هاجس المقارنة، ويطغى عليه ككاتب عربي يكتب بالفرنسية، أن تلتقي المرأتان العجوزان ليترجم كما يقول في روايته: «الحوار بين العالمين». وهو يتناول شخصية أمه في روايته بعيداً عن برودة السرد وحياديته. بل بكثير من الحرارة الوجدانية، والتعاطف مع هذا المخلوق الضعيف الذي يصارع سكرات الموت، وتظهر النبرة الحزينة السوداوية في الصفحات الأخيرة من «حين تترنح ذاكرة أمي» عبر إحساس الكاتب بغيابها النهائي عن الحياة، وعن المنزل الذي كانت تشغله، وبلا جدوى الأشياء التي لم تعد الأم تستعملها، أو تعيش في كنفها، من أقل الأغراض تفاهة، إلى المقتنيات الثمينة. بينما نرى رولان من طريق المقارنة ايضاً، يتصرف تصرفاً نقيضاً، إذ يتلقى خبر موت والدته بلا مبالاة، وينصرف إلى رياضته الأثيرة، باعتبار موتها خبراً انقضى أوانه، ولا يمكنه دفع هذه الغائلة عنها.

رشيد بو جدرة: ضربة جزاء

كرة القدم في ملعب الرواية

إبان مونديال 1982، طرحت مجلة «لير» الثقافية الفرنسية موضوع علاقة الأدب والثقافة بلعبة كرة القدم، وكان للكُتّاب والمثقفين والفنانين الفرنسيين والفرنكوفونيين مقاربات شتى، أجمعت على أن هذه اللعبة ذات الأصول الإنكليزية (عام 1880) غدت تحتل حيّزاً واسعاً في النصوص الإبداعية والروائية. وتموضعت انتربولوجياً كفضاء خيالي رمزي، لا سيما في العقود الأخيرة، إذ تماهت في نظر الباحثين مع طقوس وأعياد شعبية، ورهانات إجتماعية وسياسية وأخلاقية. وذهب ج. هويزنغا في كتابه عن اللعب، إلى أنه أقدم شكل من أشكال الثقافة.

وعدّ التربويون لعبة الكرة عنصراً تكوينياً لتقويم الجسد و تعديل السلوك وتنشيط العقل، وعاملاً من عوامل التآزر الإجتماعي أو المساواة بين الفئات والطبقات المختلفة، حيث تفترض قوانين اللعبة أدواراً محددة للاعبين لئلا يتعدى واحدهم على الآخر، وقدراً من إنكار الذات لبلوغ الأهداف المشتركة، اوالغاية المرتجاة. واحتسبها السيكولوجيون متنفساً ومخرجاً لرغبات عنيفة مكبوتة. وكان من ثمار الإلتفاف الجماهيري حول هذه الظاهرة الكروية، مع توسّع السوق المعولم، أن أضحى موعد المونديال ظرفاً مؤاتياً لتحويله إلى

مشروع إقتصادي يحقق لبعض الفئات أرباحاً خيالية. حيث نُمي أنّ إتحاد «الفيفا» أضحى منظمة ذات نفوذ واسع، وموارد اقتصادية طائلة، تتحكم بمفاصل الإعلام الفضائي الرياضي ومردوداته المادية. ورأى البعض أنّ ثمّة علاقة طردية بين نجاح الفرق الرياضية أو خسارتها، وأسعار الأسهم في الأسواق الإقتصادية.

بيد أنّ هذه النظرة إلى لعبة كرة القدم لدى الباحثين ليست إيجابية دائماً، بل تعتورها نظرة تبخيسية تحطّ من قيمة هذه اللعبة، وتتوجس من عواقبها، حين تراها عبارة عن ملهاة، ابتكرتها البورجوازية لتعمي أبصار الطبقات الشعبية المسحوقة، عن المطالبة بحقوقها المسلوبة والمغتصبة. وترى ان المنافسة تحوّل احياناً العنف المقنن والرمزي إلى عنف سافر. ومن بين الذين يقاربون هذه المسألة من باب الرواية، القاص الجزائري الفرنكوفوني رشيد بو جدرة، الذي وضع روايته «ضربة جزاء» الصادرة بالفرنسية، قبل أن يترجمها مرزاق بقطاش إلى العربية. وضعها على خلفية رياضية، هي مباراة نهائي كأس فرنسا، التي حصلت نهار الأحد في 26 مايو ـ أيار 1957. وتبارى فيها فريقا تولوز وانجي، وقد تقطّعت فصول الرواية ال 12 حسب إيقاع النتائج بين الفريقين، بدءاً بتولوز: صفر ـ انجي: صفر، إلى نهاية المباراة تولوز: 6 - أنجي: 3.

واستغرق الزمن السردي، الفترة المحددة عادة للمباراة، وهي تسعون دقيقة، تتخللها فترة استراحة ما بين الشوطين. أما الحدث الرئيسي الموازي الذي جرى داخل الملعب، وعلى منصات المتفرجين، فهو إقدام فدائي جزائري على اغتيال الباشا محمد شكال أحد عملاء الاحتلال الفرنسي. وبوجدرة مؤلف هذه الرواية شغوف بهذه اللعبة إلى حد بعيد، وإن وجّه النقد إلى جمهورها، وهو جمهور الفرنسيين، وجمهور الرعايا الجزائريين الموجودين على الأرض الفرنسية. وكان كتبَ «سيناريو» لفيلم يتحدث عن فريق جبهة التحرير الجزائرية لكرة القدم الذي تأسس عام 1958، من لاعبين احترفوا اللعب في النوادي الفرنسية. ومنهم اللاعبان إبراهيمي وبوشوك اللذان يلعبان في رواية «ضربة

جزاء» دوراً هاماً يحقق لفريقهما، فريق تولوز، النصر على الفريق الخصم انجي.

في الرواية يتتبّع بوجدرة الملمّ بقوانين لعبة كرة القدم المسارات المكانية، والتشكيلات الهندسية التي ترسمها على أرض الملعب أقدام اللاعبين، من خلال مراوغاتهم، ومهاراتهم، ومناوراتهم وتكتيكاتهم الذكية، وصوابية أوعشوائية تسديدهم الكرة إلى مرمى الخصم. وإذ يتطورحدث القتل المتزامن، مع حدث المباراة، فإنه يبلغ ذروته عند فوز فريق تولوز على فريق انجي. لكن المدة الزمنية المحصورة للمباراة، يفتحها الروائي المتأثر بتيار الرواية الجديدة في فرنسا، على تقنيات القصة الحديثة، من التداعي الحر، إلى السرد الاسترجاعي الذي يمتد إلى زمن مرابع الطفولة الأولى وشقاوتها، وإلى حاشية من ذكريات المراهقة الطائشة، وأمكنة السفر والإرتحال، وأعوام الاحتلال القاسية، حيث عاش أبناء الجزائر أصحاب الأرض تاريخاً امتصته الثورات والانتفاضات والمذابح، والتمرد والتهجير الجماعي، والنفي والخراب والطرد. وسيق شبابهم عنوةً واضطراراً، إلى حروب الأطماع الاستعمارية خارج الحدود.

وتتقاطع هذه الاسترجاعات على مدى السياق السردي للرواية، منذ اللحظة الأولى، حتى إعلان صفارة الحكم انتهاء المباراة، بحديث المعلّق الرياضي الذي يبثّه المذياع، في سيارة تقلّ بطل الرواية، وهو يرصد بدقة متناهية حركات اللاعبين واستراتيجياتهم إزاء الفريق الخصم، إمّا حماية لمرماهم، أو انقضاضاً واستهدافاً للمرمى المواجه.

ويعقّب الراوي البطل على الأداء الرائع للجزائريَّيْن بوشوك وإبراهيمي، كيف أنهما يحرزان نصراً كروياً لفرنسا المحتلة، فيما الدم يتدفق بغزارة على أرض وطنهما. وهو عند وصوله إلى أرض الملعب، يلقي نظرة على المباراة ولاعبيها وجمهورها والرجل المقصود، ونظرة أخرى على كتب تاريخ الجزائر المثقلة بالنوازل والرزايا والفواجع. حتى لكأنّ هذا الانعطاف إلى عمق الذاكرة الكئيبة المتوترة، يشكّل باعثاً على كتابة روائية أشبه بمرثاة وطنية مطوّلة.

أما الجماهير التي غصّ بها الملعب، فهي خليط من الفرنسيين والمهاجرين الجزائريين. ويقف منهم الراوي موقفاً هازئاً ساخراً، فهم يقومون ويقعدون، ويوبّخون لاعبيهم لأدنى خطأ أو هفوة، ويؤلّهونهم لأبسط مراوغة، أو تمريرة جانبية، أو انعطافة بين القدمين، أو انطلاقة سريعة، أو تغيّر في الجناح، أو تلاعب بالكرة. أو ينهالون عليهم بالشتائم إذا ما جاوزهم لاعب من الفريق الآخر، أو راوغهم أو سمّرهم في أمكنتهم، أو أوقفهم عند حدّهم. بل هو يرى، من وجهة نظر يسارية يعتنقها المؤلف ويجاهر بها، في حركات المتفرجين وصخبهم ودوي صراخهم نزوعاً هستيرياً هاذياً. حركات تنمّ عن عزلة شديدة الوطأة تتعاورها التفاهة والمسكنة، وتُنسي هذه الجماهير أيام العمل الطاحنة والرتابة والتعب والاحتقار والاستغلال، وتضرب صفحاً عن الانكسار الذي يحدث في أعماقها.

في حين أن صورة اللاعبين اللاهثين وراء الكرة المتحركة عبر الدوائر والخطوط الملتفة والمتعرجة، والارتدادات المفاجئة والسريعة، تعكس أجساداً متفجّرة ومنطلقة من عقالها، وبهلوانية، وأجساداً مرتعشة ومسرنمة. أما فضاء اللعبة ففضاء يضج بأصوات النواقيس والصياح والزعيق والصفير طوال وقت المباراة. ولا ينقطع هذا السُعار نسبياً، إلا وقت الاستراحة القصيرة، ليسترد بعدها الملعب لهاثه الحار والمُرغي والمُزبد. بل إنّ الأمر كله عند الراوي، لحظة انتشاء بالأفيون المتمثل في هذا الجرم الكروي الصغير، الذي تتبادله أقدام اثنين وعشرين لاعباً.

في رواية «ضربة جزاء» تجري الأحداث في ملعب كولومب، ويسجّل محمد صدوق الملقّب بستالين، الاسم الذي سمعه من عمه الشيوعي، إبن عنابة الجزائرية، هدفاً من نوع آخر، في رأس العميل محمد شكال، صاحب الحظوة والمكانة عند المحتلين الفرنسيين، الذي أُجلس في منصّة التشريفات الرئيسية، إلى جانب كبار القادة والمسؤولين الفرنسيين. ويحدّد محمد صدوق لحظة تسديد الطلقة النارية إلى خصمه، بتسجيل مواطنه الرياضي بوشوك هدفاً في

مرمى أنجي. فكانت بين الاثنين حركة متزامنة، التقى فيها بوشوك وصدوق على هدفهما، كل من ناحيته. بل أصرّ الفدائي المترقب والمنتظر على المدرجات المقابلة لمدرجات الرئاسة، أن ينفذ حكم الإعدام بخصمه، دون أن يخطئه، في التوقيت ذاته، الذي وقعت فيه كرة بوشوك داخل شباك حارس فريق «انجي». فاستحق صدوق الكأس، على ما قال ابن جارته لأمه عندما سمع بالخبر: «على أية حال... ابنك هو الفائز الحقيقي بالكأس». وإن كان عمل صدوق أوعزت به، منظمة جزائرية تحارب المحتلين، والمتواطئين معهم من السكان المحليين، إلا أنّ هذا الإيعاز صادف في نفسه استعداداً، وعزيمةً سابقة، على تسديد ضربة لعدو الأمة، ولو ترك رأسه يسقط داخل كيس الجلّاد، لأنه لا يريد أن يبقى مجرد ضحية من ضحايا التاريخ، بل أحد صنّاعه.

وللجائزة المعنوية التي حازها البطل رغم ظلمة الزنزانة، التي أُوصدت عليه إثر الحادثة، بهاء وبريق، يختلفان عن بهاء وبريق الميدالية التي حصل عليها أبوه، الذي صُرع، وهو يقاتل في صفوف المجندين الفرنسيين. فجعلت الأم العجوز مسعودة من الميدالية الفرنسية، بعد موته، جرساً في أعناق بقراتها! ورغم توالي المصائب عليها، ظلت متحاملة على نفسها، وعلى مصابها، كأنها صورة عن صلابة الجزائر الرافضة نير الإحتلال عهدَ ذاك.

حبيب عبد الرب سروري: رواية «دملان»

اختبار العلم والشعر

يصعب اختزال رواية القاص اليمني حبيب عبد الرب سروري، بحدث، أو موضوع، أو مسار وحيد. فروايته «دملان» مثل أي رواية حديثة متميزة، تنطوي على طبقات واتجاهات ومستويات سردية متنوعة. وتختزن كالأوقيانوس كل الأجناس الأدبية والأساليب الفنية، وكل إمكانيات التلاعب باللغة وتفتيقها. وتنفتح على آفاق المغامرة، وعلى فضاءات الوعي واللاوعي، والأحلام والكوابيس. وإذا كان الوجه الظاهر من الرواية أنها ترسم زمانياً ومكانياً، خط الرحلة العلمية التي أوصلت الراوي إلى فرنسا، فإن أكثر من رحلة، توازي خط السير هذا. رحلة باطنية صوفية، ورحلة أركيولوجية في داخل العقل اليمني والعقل الشرقي العربي. وكلتاهما تحفران خطوطهما وتعرجاتهما تحت الطبقة السطحية المنظورة.

الرواية في وجهيها الباطني الخيالي، والظاهري الواقعي، تشرّعُ أبوابها لشتى التداعيات والأزمنة، والمراوحة بين مدن الخيال (دملان) ومدن العَرق والغبار (عدن، صنعاء). تحلّق في سماء الشعر، وبين أمواجه الأثيرية، أوتتلجلج بين أنياب الواقع القاسي. تتردد الرواية بين شخصيات وحيوات معيوشة، وشخصيات افتراضية مختلقة، بل شخصيات هجينة نصفها حي،

ونصفها متخيّل. وفي طيات هذا التجاذب بين الواقعية والتخييلية، يصبّ القاص معاناته وهواجسه وأفكاره ورؤيته وتجاربه، في أسلوب من التهكم، والسخرية السوداء. ويبلغ من إحساسه بضرورة إفراغ ما في نفسه من نقمة، أنه في مواضع عديدة من السرد، يعبّر بصوت الراوي (وجدان) عن موقفه السياسي، وسخطه على مساوىء الحكام الإشتراكيين، الذين سبق لهم أن مارسوا سلطتهم على عدن. ولهذا الانزياح إلى المكاشفة السياسية المباشرة دواعٍ مردّها مرارة الكاتب، وطغيان الإحساس بالخيبة والإحباط، ما دفعه، ولوّ على حساب جمالية النص وبُعده الدرامي، إلى تصريف هذه المشاعر المحتقنة في مسارب الرواية.

وعليه فإن لضمير المتكلم، أو ذات الراوي، عيناً ثاقبة، يَقِظةً ومتمعّنة. تقارن وتوازن وتفاضل، لا سيما في فترة ما قبل الرحلة، وما بعدها، ما بين فرنسا واليمن. تلحَظُ وترقُبُ ما لم تلحظه أو ترقبه قبلاً. وتلتفت إلى ما تغاضت عنه، أو ما فاتها بالأمس، وتتذكر ما نسيته. ذاتُ الراوي حاضرة على الدوام، تخاطب قارئها، تباسطه القول، تروي له ما تشاهده، وما تفكر به، أو تشعر به. وإذا لزم الأمر، تحجب عنه التفاصيل والأسماء والوقائع، إلى حين تمسّ الحاجة إلى إفشاء السر الذي تحتفظ به، وهو سر اعتزال الراوي في بيته، أو ما يسميه «الصردنة». لذا يتوجه هذا بالقول لقرائه، وهو يطير إلى فرنسا في رحلته المذكورة «تحلّوا بالصبر، واربطوا أحزمتكم جيداً. ما زلتم بعيدين عن أسرار ذلك اليوم» ص 158.

فروقات

هذه العين الراصدة المقارنة. والمقارنة جزء أساسي من نسيج الرواية ودلالاتها، تجعلنا دائماً أمام زمنين أو مكانين؛ تارةً بين المرأة الفرنسية المتحررة، والمرأة اليمنية المغلولة، وطوراً بين مدن الشرق ومدن الغرب. ومن أجل بلوغ هذه الغاية، يخصّص القاص فصلاً من بضع صفحات «غسيل رأس

السنة» ليقارن بين عمل الكوافيرة الفرنسية، وهي تقص شعر بطل الرواية وجدان، برشاقة ونعومة، وعمل الحلاق العدني الحاج إسماعيل. ليتركنا أمام رهافة الحلاقة الفرنسية ورقتها، من جهة، وخشونة الحاج إسماعيل وفظاظته من ناحية أخرى. وليمثّل بهذا الوصف «المايكروسكوبي» الدقيق، المنمنم، الفروقات «الماكروسكوبية» الشاسعة بين الحضارتين. كذلك يوازي الراوي بين اشتراكية الفرنسيين ذات البُعد التعاوني التكافلي الإنساني، واشتراكية الحكام اليمنيين التي كان يسيطر عليها حينذاك، اللغو الإيديولوجي، والشعارات الطبقية الشكلية.

يعيش بطل «دملان» إثر عودته من فرنسا، في جمهورية اليمن، بعد أن توحّدت، لكنها ما تزال في نظره، ترسف بأغلالها وقيودها السابقة. ويزحف إليها الأصوليون العائدون من جبال قندهار، بغلوّهم وتعصّبهم الأعمى وعنفهم. ترفدهم أعراف قبلية بالية، ونزعة ذكورية حادّة، وعادات سيئة. على رأسها هدر المال وإضاعة الوقت، في مضغ القات وتخزينه، في جلسات طويلة من الفراغ والبلادة، وتداعي العمل في الإدارات الحكومية، والفساد والرشوة، وتواصل حروب الإخوة، وكل ما يقاوم التقدّم والحداثة والمدنية وحركة الزمن. في حين أنه غادر بعد تخصصه عالماً مختلفاً؛ عالم العقلانية والتنظيم والانضباط والسلم الأهلي، عالم الطاقة والتكنولوجية وهندسة الجينات والإلكترونيات. العالم الذي بهر من قبل، أبطال توفيق الحكيم، ويحيى حقي، وسهيل إدريس، والطيب صالح، وأحمد إبراهيم الفقيه. وطبع بصماته عليهم، وتركهم في حيرة من أمرهم.

عقليتان تتنازعان رأس وجدان: وافدة، وموروثة. واعية، ولاواعية. محصّلتهما تَأَرجُحه في علاقاته وخياراته، لا سيما إخفاقاته مع المرأة، التي اتخذت في النص السمة الواقعية حيناً، وحيناً آخر، رسمها الخيال، أو تضافر الواقع والخيال على صنعها. وحيث كانت سوسن أقرب إلى الأنوثة المعيوشة والملموسة، فإن تيماء وأريج ومانيارا يُحلّقن في الرواية ككائنات لامرئية،

ساهمت في صنعهن أو تركيبهن برامج الكمبيوتر واللغة الرقمية، أواستنبشهن وجدانٌ من ذاكرة عالمه اليمني الميتولوجي، وتاريخه الشرقي القديم.

رحلة صوفية

ومع ان وجدان هذا مفتون بالتكنولوجية العلمية، إلا أنه يصبو إلى ارتقاء الأعالي (ذرى جبال دملان الخيالية) حيث تمثّل هذه الرحلة العمودية معراجاً روحياً، وتحرراً نفسياً من أدران المادة. فإزاء ما يعيشه من حرمان وإخفاقات يبني وجدان عالمه الطوباوي، وتَشَكُّل هذه الرحلة المتخيلة، وهو منعزل في بيته، في علبة الصردين. رحلة صوفية يقوم فيها الأستاذ نجيب بدور القطب والمرشد، بينما هو يمثل دور المريد. وما رحلة الإرتقاء هذه، والصورة العمودية للجبال إلا دلالة من دلالات الإستعلاء والتسامي، على ما يذهب إليه جيلبير دوران، في نظريته عن أنتروبولوجية الخيال. هذه الرحلة الصوفية أشبه بعملية مُسَارّةٍ «initiatique» يقودها المرشد الأستاذ نجيب، ليفتح أمام مريده الباب، لإعادة اكتشاف ذاته، بعد عزلته الاختيارية التي استغرقت ثمانية أعوام.

يتلاعب حبيب عبد الرب سروري بقارئه يناور، يناوش، يحتجب عنه، ويفاجئه بحضوره. ويضع أمامه طائفة من الشخصيات، تختلط فيها الأسماء، ويتمازج المتخيل بالواقعي. وبهذا يفتح مغاليق العملية الإبداعية الروائية وسيرورتها، ليقف القارئ على طريقة اختيار موارد القصة، واكتشاف عناصرها، وطرائق تكوّنها، وكيفية تظهيرها، والتعبير الجمالي عنها. كما يعاين عند الكاتب، عمليه الغربلة والخلط والتحوير والتعديل في كيمياء نصه الروائي.

وكما تتعدد المستويات السردية في «دملان» تتكاثف لغة القاصّ، بل تتعايش في الرواية لغات شتى، من محاكاة المفردات والألفاظ القرآنية والعبارات الأدبية، إلى اللهجة اليمنية الشعبية، إلى اللغة الرقمية الافتراضية. أما اللغة التراثية والأدبية فهي لغة الثقافة بتورياتها وجِناسها وطِباقها، وتضميناتها، واقتباساتها الشعرية القديمة والحديثة. واللغة الشعبية هي لغة تعكس فضاء الحياة

اليمنية، وتمنح للأمكنة والأزمنة التي يحويها السرد، نكهتها المحلية وروحها الشعبية البسيطة وتلقائيتها. وهي لغة مشحونة بالمرارة والقهر، والتوجس من المجهول والغامض. في حين تبدو اللغة العلمية متناغمة مع عقلية الراوي الذي يدرس الرياضيات مشغوفاً بها، وبعلاقاتها المجردة، ومعادلاتها المنطقية، وبقدرتها على تحرير العقل والمخيلة، إلى درجة تجعله يتغنّى بها تغني العاشق بمعشوقه، متوسلاً لغة ينحتها من القاموس الرياضي الإصطلاحي. ويمكن أن نعدّ، في ضوء ذلك، بعض المقاطع الأخيرة من الرواية، مختبراً تجريبياً لأنسنة الآلة، ومغامرة للعقل والروح، تتحرك في مدار، ما يجوز تسميته: «شاعرية العلم».

نبيل سليمان: رواية «حجر السرائر»

بانوراما سورية

يرسم السرد الروائي في «حجر السرائر» لنبيل سليمان خطاً بيانياً للأسس والبدايات التاريخية والمكوّنات التي رسا عليها بناء الدولة السورية الحديثة، ومسارها السياسي، وما انطوى عليه من صراعات بين رجال الدولة وأحزابها واتجاهاتها وقواها الدينية والعلمانية. رواية سياسية بامتياز، تتقاطع فيها الأقدار الشخصية بالمصائر العامة، وينقلب فيها الحادث الفردي إلى حدث وطني. وتضيء على فترة مديدة، اعتملت فيها كل عوامل الصراع على السلطة التي شهدت سلسلة من الانقلابات السياسية المتعاقبة، بعد حقبة الانتداب الفرنسي. وهي بتغطيتها التاريخية الشاملة صورة بانورامية، يستطلع فيها القارئ شريط الوقائع السياسية اليومية التي جرت في سورية في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، وما شهدته من أحداث وفِتن واضطرابات، وما ماجت به الحياة من حركة أدبية وفنية وفكرية، وما نجم عن هذه الحركة من حكايات وأغانٍ فولكلورية، ومن تداول كتب وأشعار وطنية وشعبية ودينية، ومن صدور للصحف أو احتجابها، وانتشار للأفلام والموسيقى.

الرواية تستعيد الفضاء التاريخي والإجتماعي لبلد رازح تحت وطأة الصراعات والاغتيالات، وخلافات الحكام الذين يؤثرون مصالحهم الذاتية على

مصلحة البلد، ويبدّلون القوانين والأحكام وفق أهوائهم. فكأن الدولة تدور حول ذاتها بلا بوصلة تهتدي بها. أو كأننا أمام مسرح عبثي تنقلب فيه أدوار الممثلين وأداؤهم، وتنقلب فيه المعايير والقيم. فما كان مقبولاً ومفضلاً بالأمس، يغدو مرذولاً ومنبوذاً اليوم.

تبدأ الرواية بعملية تتواطأ فيها درّة زوجة المحامي اللامع رمزي الكهرمان مع عشيقها خطيب حفظي على قتل زوجها بالسم، وتشكّل هذه الحادثة وما أعقبها من حبس المتهمة، ولقائها مع حسني الزعيم في السجن، قبل أن يُطلق سراحه، ويرقى إلى سدة الحكم، ويقرّبها منه، تشكّل المسار السردي بتدرجاته وانعطافاته وانقطاعاته، المسار الذي يلتف حول حبكة قصصية، تكشف خيوطها شبكة من العلاقات المعقدة بين اتجاهات وتيارات متضاربة ومتباينة.

ودرّة، التي ينعقد حولها أول خيط سردي، لا تلبث عقب خروجها من السجن، إثر عفو رئاسي عنها، أن تتوارى عن الأنظار، ويغدو مصيرها سؤالاً معلّقاً في فضاء الرواية. بل تظلّ شخصيتها عصيّة على التفسير والتأويل. هل هي الأم المتغوّلة المفترسة؛ الأمّ (الأمة) التي قتلت روح الديمقراطية، حينما حرّضت على اغتيال زوجها العضو في لجنة صياغة الدستور. وحينما استبدلت أبا الدستور، كما كان يلقّب، بعلاقة وثيقة مع ديكتاتور استولى على سدّة الحكم، هو حسني الزعيم رئيس جمهورية سورية آنذاك. فكبر دورها ككرة ثلج في أروقة القصر الجمهوري، ونزل عند خدمتها موظفون وعسكريون كبار، قبل أن تختفي عقب مقتل الرئيس؟ وهل السُمّ الذي سرى في جسد رمزي كهرمان، الرجل الحقوقي المتنور، سرى في جسد الأمة، حيث لم تعد تنفع معه تعاويذ العقيق والكهرمان والعنبر.

ثمة بالفعل أواصر عميقة في الرواية بين الموقف الفردي، والموقف الجماعي. وكأنّ أبطال الرواية، من الصحافي رباح كاشف الأسرار، إلى المحامي عبد السميع الناقم على جور القوانين والتلاعب بها، إلى الضابط سنان المحازب القومي السوري، والضابط بدر الدين الانتهازي، ونديدا المحامية

الشابة، وابنة درّة التي ترفض الاعتراف بأمّها القاتلة، أبطال يمثّلون أنفسهم بقدر ما يلتحمون بالقضية الوطنية العامة، أو يعبّرون أو ينافحون عنها. رواية يحتبك فيها الحب بالسياسة، والشأن الشخصي بالشأن الوطني، والواقعي بالمتخيّل والأسطوري، واليقظة بالحلم. ومن خلال هذه التواشجات تنفتح «حجر السرائر» على خلفيات الصراعات وخباياها داخل صفوف الجيش، وعلى عمليات الغدر والاغتيالات بين أخوة السلاح، وعلى أحابيل المخابرات، والتنافس على النفوذ والمناصب، واستحكام الضغائن والعداوات في النفوس. وتفشّي النزعة الحزبية والفئوية في صلب العمل العسكري.

رواية لا بطل منفرداً لها، وإن دارت حيناً حول درّة، أو حيناً آخر حول نديدا، بل هي رواية جماعية ذات هواجس سياسية واجتماعية واضحة، وإن ارتدّ زمن السرد إلى فترة تاريخية ماضية من حكم سورية، فإنّ الرواية لا تحجب ذيول القضايا المطروحة في السابق، والتي ما تزال امتداداتها ماثلة إلى اليوم، بل ما تزال راسخة الجذور في صلب الوقائع اليومية، مثل الموقع الدوني للمرأة، والمطالبة بدور أكبر لها في الحقل العام، وعدم المسّ بحريتها الشخصية، وإعادة بلورة مفهوم الأمومة في حقيقتها وفي جوهرها، وقضية السفور والحجاب، والتزمّت الديني، ونُذر الطائفية والمذهبية، واستشراء النهب والفساد.

تُوظَّف في رواية «حجر السرائر» عناصر سردية متنوعة، من الانضباط الواقعي والتوثيقي التسجيلي، أحياناً، إلى التكثيف الشعري والأسطرة (خواص الأحجار الكريمة وتأثيراتها على الأجساد) إلى المحاكاة أو التناغم مع الموروث الإخباري «العنعنة»، والأدبي «نبي» جبران، أحياناً اخرى. إلى التداعي الزمني، والتناوب بين الشخصيات والضمائر، وإلى استلهام الحكايات الشعبية، والمأثورات الشعرية والغنائية المحلية. كل هذه العناصر تسهم في خلق وعي نقدي بالواقع الذي تتقلّص فيه مساحة الحرية والديمقراطية، وتتضخّم التشكيلات والمضامين الإيديولوجية المضلِّلة. وفي هذا المقام تتبوأ القضية

الحقوقية والقانونية مكانة أساسية. بل تبدو الرواية من أوّلها إلى آخرها مخترقة بصوت القانون. وكأنها بما تنشره، وتقتبسه، أو تقتطعه من نصوص ومواد قانونية، مرافعة للدفاع لا عن متهم أو آخر في الرواية، بل للمنافحة عن حق الشعب في صيانة حرياته الشخصية والجماعية. ولما كان العديد من الأشخاص في «حجر السرائر» من المحامين والمحاميات، فإنَّ النصوص والمصطلحات القانونية تغطي مساحة واسعة من متن الرواية، ومن خلالها تطرح مفهوم دور الدولة في حماية الحريات، ومدلول الأحكام العرفية، وحالة الطوارىء وقوانين العقوبات والمحاكم الاستثنائية.

وإذا ما دار حوار بين شخصين أو أكثر حول مضمون هذه القوانين، أو ظروف صدورها ونشرها، فإنما لكشف العبث، بهذه القوانين التي سُنَّت لمصلحة الحاكمين ووفق رغباتهم. وحينما تسأل المحامية نديدا صهرها الضابط سنان: «ماذا تفعل المحامية إذا كان القانون بيد المجرم هل يبقى القانون بيد المجرم قانوناً»؟ إنما تثير سؤالاً يلتبس فيه القانون بالعنف، وتلتبس فيه السلطة بالتسلّط والهيمنة.

أخالُ المحصلة المهمة لرواية «حجر السرائر» ناجمة من الأرضية السردية التي تقوم على رصد مرحلة أو مراحل مصيرية، من السيرورة السياسية، بدءاً من جلاء الإنتداب الفرنسي عن الأرض السورية، مروراً بهزيمة الجيوش العربية في حرب فلسطين عام 48. وانتهاء بتفكيك الشراكة الاقتصادية المعقودة بين لبنان وسورية. وفي جميع هذه المنعطفات التاريخية الحاسمة، لم تتبدّل دورة الحياة السياسية، بل بقيت على وتيرة ما هي عليه في الممارسات والعقليات.

خالد خليفة:
«لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة»

العيش في حياة موازية

تبدأ رواية خالد خليفة «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» بخبر موت أم الراوي مشفوعاً بالحديث قبل ذلك، عن عدم تصديقها بأن الرئيس السوري (المقصود حافظ الأسد) مات مثل سائر الكائنات الإنسانية، رغم كل مراسم العزاء عبر التلفزيون، وعبر مكبرات الصوت في الشوارع والساحات العامة، وإعلان الدولة الحداد الوطني، لأن «دم الضحايا لا يسمح للطاغية بالموت» كما قالت.

وبطريقة «الفلاش باك» يسترجع الراوي الأحداث الماضية التي عاشها أفراد أسرته في مدينة حلب في ظل سلطة هذا الرئيس، ثم سلطة نجله بعده. الأحداث التي شهدت تبدلات عمرانية وديموغرافية، غيّرت وجه حلب العمراني العريق، فانتشرت فيها المساكن العشوائية، وتزامن ذلك مع تداعيات اجتماعية، تغلبت فيها شوكة أهل الريف على عوائد سكان المدينة المتحضّرين وأذواقهم. وأفضت هذه التغيّرات إلى انحسار حركة التجارة المزدهرة، التي حلّت مكانها مافيات لتهريب البضاعة من خلال الخط العسكري على الحدود اللبنانية، بإشراف وتواطؤ من أزلام السلطة ورجال المخابرات.

تدور الرواية حول أفراد عائلة حلبية متوسطة الحال، يقوم فيها أحدهم مستخدماً ضمير الأنا المفرد، بدور السارد الشاهد والملم بكل التفاصيل صغيرها وكبيرها، واصفاً ما آلت اليه أوضاع الأسرة من تقهقر اجتماعي ونفسي. ومثل كثير من العائلات الحلبية، انكفأت الأسرة إلى حياة شبه سرية، يسميها القاص الحياة الموازية، وتشكل هذه العبارة لازمة أساسية تتكرر مراراً في الرواية، وبوصلة ترشدنا إلى الطريق نحو هذه الحياة، بما فيها من انطواء على الداخل، وتقسم الرواية إلى فضاءين: فضاء خارجي علني، وآخر جوّاني خفي. الأول فضاء كاذب تتحكم فيه لغة سياسية مقننة، وتستحوذ عليه رموز وشعارات يستخدمها الناس جميعاً، ويقومون حيالها بفروض الطاعة، ويُظهرون آيات الولاء للسلطة عبر اقامة الاحتفالات والمهرجانات، وترداد الأناشيد الحزبية التي تبجّل القائد ومناقبيته، من دون موالاة صادقة وحقيقية. إنما ما يفعلونه أو يقولونه أو ما يمارسونه، من شعائرية مصطنعة ليس أكثر من دريئة تحميهم من العقاب والانتقام. وهذا دأب الشعوب التي ترزح عادة تحت نير الأنظمة الشمولية، على ما يقول فاتسلاف هافيل رئيس تشيكيا السابق الذي عاش تحت حكم الشيوعيين.

الخوف من العدوى

أما الفضاء الثاني الجواني الحقيقي، فيمثّل انعكاس هذه الازدواجية على نفوس أفراد العائلات الممزّقة المكبوتة التي تحاول الخروج عن آلية الانضباط والامتثال التي تشرّبتها أمداً طويلاً في المدارس والجامعات والمعامل، وتطبّعت بها خوفاً أو اعتياداً. نقرأ هذا الانكفاء إلى عالم الداخل بصورة نموذجية، في حالة الأم معلمة اللغة الفرنسية التي تعيل عائلة غاب عنها الأب، بعد أن هرب مع منقّبة آثار عجوز كانت تعمل في حلب. أم تعيش وحيدة مع ذكرى غدر زوجها، وتتخيّل نفسها انها تعيش حياة التسكع في شوارع باريس وجاداتها، برفقة شقيقها نزار. وتحاول الأم بناء عائلة تختلف عما خطط لها نظام حزبي

صارم، وترمي إلى تعليم أولادها العزف والغناء وسماع المقطوعات الكلاسيكية، بدل حفظ الأناشيد التي تمجّد القائد والحزب.

تحاول الأم الملتفة على ذاتها داخل شرنقتها، ان تحصّن منزلها وتعزله عن محيطه الخارجي، بعد عودتها إلى مدينة حلب، من قرية ريفية حدودية فقيرة أُرغمت على ان تعيش فيها بسبب عمل زوجها. يجتاحها خوف شديد من طوفان الفلاحين والنازحين من القرى النائية الذين أحاطوا بمنزلها، ناقلين معهم جراثيمهم وقذاراتهم وتخلفهم. وقد بلغ فيها الخوف من العدوى حداً ظنت فيه أن كلّ ما هو خارج بيتها ملوث، فاحتاطت لمنعه من الدخول، وأزالت آثار الأوساخ المنظورة وغير المنظورة عن ثياب أولادها، وما يحملونه من أغراض كلما عادوا من الخارج.

وتضاعف هوسها بالمنظفات حتى أصبح أبناؤها، على ما يقول الراوي «عربات قذرة ممتلئة بالميكروبات يجب تنظيفها قبل الدخول إلى المنزل». لكن هذا التلوث لم يكن مادياً فحسب، بل ما لبث ان تطور ليغدو في نظرها تلوثاً اجتماعياً وسياسياً ونفسياً. وقد اشتكت إلى صديقتها ناريمان ان السير في الشوارع أصبح مرعباً، وروائح الريفيين تعبق في الجو، وتفسد هواء المدينة. وباتت من أجل ذلك تلازم منزلها ليلاً ونهاراً غارقة في أحلام يقظتها، وتكتب رسائل طويلة لكائن مجهول وعناوين غير محددة. تستعيد معه أزمنة ماضية ومتخيّلة، لم تعد تعني أحداً من أفراد الأسرة. ترتدّ إلى ماضيها الفردوسي كما تتصوره، مصممة على استعادة أيامها المنصرمة، حتى انها تصر على إبقاء تسريحة شعرها كما كانت سائدة في الستينيات. وهي إذ تدّعي لنفسها أرومة ارستقراطية، تضطر لأن تحجب ابنتها المعتوهة سعاد عن أعين زميلاتها وصديقاتها، وان تطلب من ابنها رشيد ان يعزف لضيفاتها مقطوعات راقية تدل على أصالة المنبت وعراقته. وتفضل الأم الموت على ان تعيش تحت إمرة ضباط ريفيين حمقى، لا يفرقون بين عطور السوسن ورائحة اليقطين. كذلك هي حال الخالة ابتهال التي تعيش في ظل ذاكرة استيهامية. مولعة بالتقاليد العثمانية،

وتحلم بأنها زوجة سلطان أو أحد قادة الجيوش، وتتشبث بارتداء الثياب التركية الثقيلة، مستغرقة في ماض لا تودّ مغادرته.

الخارج في الرواية، يتمثّل بسلطة حزبية تهيمن على كل مظاهر الحياة اليومية، وتفرض على الجميع شروط الطاعة والصمت، وعلى ارتباط كل شيء بمصلحة الحزب، باعتبارها مصلحة الجماعة والوطن، حتى المشاعر والرغبات يجب أن تخدم خطها وتلتزم طريقتها.

والمدينة في هذه الأجواء، تعيش مناخات الخوف من المخبرين الذين يسكنون العقول ويسكنون أوراق الشجر، حسب عبارة الأم، ويلوثون أخلاق المدينة بالوشايات، وبكتابة التقارير الكاذبة والملفقة عن الأصدقاء والزملاء والجيران، تزلفاً إلى أولي الأمر من أصحاب الحلّ والربط.

البحث عن اليقين

عمّقت هذه الخشية من الحياة العامة، التي تتحكم فيها الضغائن المتبادلة والتوجس وعدم الثقة، لذة الفرار إلى الحياة الموازية، إلى الداخل، إلى النفس المنطوية على ذاتها التي تبني قصوراً على الرمال، أو تنفصل عن الواقع ومآسيه وكآبته، أو تلتفت إلى رغبات الجسد ونداءاته، وإلى تأجيج الغرائز وتفجّرها. فكان ان غرق الخال نزار عازف الكمان بمعاشرة الرجال، بعد ان ظهرت بوادره المثلية من خلال ولعه بالثياب النسائية التي كان يختلسها من خزانة أخته. وقد أقرّ في رسائله بأنه يحب أنوثته، ويهزأ من تبجيل الناس لجده الكبير عبد السلام صاحب المقام الذي تتبارك به النساء، في حين أنه كان يسرق نقود الفقراء، ويتجسس لصالح الباب العالي.

ولأن قدر السوريين أن يعيشوا حياتهم الموازية، فإن من خرج من أفراد هذه العائلة عاد إلى الانطواء داخل قوقعته. ولما كانت سوسن الأخت الجذابة تحلم بالمجد، فإنها توسلت كل السبل لتحقيق مآربها، واختارت الانخراط في صفوف المظليات لا رغبةً في هذا المجال، بل لأنه يمنحها شعوراً بالقوة والغلبة

والانتقام من الآخرين، اهتداءً بعبارتها الأثيرة «حين تكون في غابة يجب أن تكون وحشاً». وتقربت من كثيرين وطارحتهم الغرام، ومنهم قادة عسكريون، إلا ان تجربتها باءت بالخسران. و«منذر» الذي أحبته رفض الزواج منها، واقترن بفتاة لا يحبها من طائفته.

حاولت سوسن الهاربة من ماضي أمها الكئيب والعقيم، أن ترتق بكارتها، وتتطهّر من جسدها المثقل بالخطيئة، وتكفّر عن ذنبها كصبية مرحة عاشت حياتها حرة طليقة، فتنكرت لحاجاتها وأهملت غرائزها الأنثوية، وتحجّبت مرتدية ثياباً طويلة، ومرددة فعل الندامة، إلا ان ذلك لم يمنحها اليقين الثابت والنهائي الذي كانت تبحث عنه دون جدوى. إذ وجدت بين المتديّنات من يعشن حالة فصام بين الماضي والحاضر، وبين الرغبة والواقع. فآثرت أن تعود إلى حلمها، «الحلم الذي هو أجمل من العيش»، كما تقول في الرواية.

أما أخوها رشيد العازف الماهر، فظل يحتفظ في غرفته بزجاجة تضم رفات أخته سعاد الميتة منذ زمن، كأيقونة تذكّره بنهايته. وبعد ان ازداد نفوذ الإسلاميين في شوارع حلب وأسواقها، انتسب إلى صفوفهم، وحارب معهم الأميركيين في العراق، لكنه بعد عودته سالماً إلى مدينته حلب وضع حداً لحياته شنقاً، عندما اكتشف انه أخطأ السبيل، وانقاد إلى غريزة القطيع، الذي كان يصفه سابقاً بأنه «أعظم اختراع لتمرير الأفكار والفلسفات والأديان والفنون الساذجة».

رواية خليفة هي رواية تجسّد معاناة الفصام في المجتمع السوري بين الحكام والمحكومين. فصام جعل الناس يعيشون حياتين مختلفتين، إحداهما في ضفة، والأخرى في ضفة أخرى. ورغم موت الرئيس الأب ومجيء الابن في استفتاء جديد، إلا ان البون ظل شاسعاً، وازدادت الازدواجية عمقاً. وكما كان الأمر عند السوريين منذ ثلاثين عاماً، فهم ما زالوا يعيشون حياتهم الموازية في الضفة الأخرى «ماضية إلى ما شاء الله لتوازيها أن تمضي»، حسب الكلمات الأخيرة للكاتب. هذه الإشكالية الفصامية يمكن قراءة ترجمتها فلسفياً

وسوسيولوجياً، في كتاب ليزا وادين «السيطرة الغامضة» الذي كرسته عن سورية في عهد الأسد.

ومع ان خالد خليفة الذي وضع خاتمة روايته ربيع 2013، لم يتطرق إلى أحداث الثورة السورية القائمة، لكنه أشار في حديث مع راشد عيسى في «السفير» إلى ان جثة المدينة بدأت تتنفس وتنتعش بعد 15 آذار.

وارد بدر السالم: رواية «تجميع الأسد»

جدارية التاريخ العراقي

بعنوانها الأساسي «تجميع الأسد» وعنوانها الفرعي المكتوب بالأحرف اليونانية «mesopotamios» (بلاد ما بين النهرين) يستحضر القاص العراقي وارد بدر السالم في روايته فضاءات الروح العراقية العريقة التي كوّنت على مدى الأحقاب التاريخية سمات الشخصية الحية، والذاكرة الوطنية بما حملته من أصداء أسطورية، وايقاعات المناحات التي تغلغلت حتى اليوم في مفاصل الغناء العراقي، ومنحته هذا الطابع من الشجن العذب. وفي استخدام الرواية لكلمة «الميزوبوتاميون» (سكان العراق القدامى) استعادة لمكوّنات هذه الروح العراقية المجللة بأحزانها.

تدور الرواية بداية ومنتهى حول جدارية تشكيلية معروضة في إحدى صالات عاصمة دولة أجنبية هاجر إليها العراقيون، عقب حروب خارجية وداخلية رزحوا تحتها، كان آخرها الاحتلال الأميركي، وما استجلب من ذيول الصراعات المحلية المنعقدة تحت رايات العصبيات الطائفية والمذهبية، بعد أن أذكت نارها القوى الإقليمية المجاورة.

جدارية مستقطعة من تاريخ العراق وجغرافيته، وتخترق فضاء الحداثة التي

يمثلها البلد الأجنبي الذي تُعرض فيه بحمولتها الميتولوجية والتاريخية القديمة والحديثة. فهي مثقلة بالأرقام السحرية، والحروف، والأختام الأسطوانية، والتعاويذ، والخطوط، والأشكال المرئية وغير المرئية. وتلتصق بها الحفائر، وقصاصات من أوراق الصحف التي تتحدث عن الغارات الأميركية على العراق. كما يتناثر فيها رماد الحرائق، والجماجم، والأجساد المبتورة، ونافورات المياه الحمراء، والألوان الداكنة. وتتداخل فيها الرياضيات الفيثاغورية مع التراث البابلي والتراث الإسلامي، ومعاني الحروفية الروحانية مع الرقمية الالكترونية.

يضعنا السارد أمام لوحة ملغزة ومتداخلة في أزمنتها، رسمها فنان يُدعى «ع الرافديني». غريب الأطوار، يجثو في كل ليلة أمام لوحته، ليصلي ويتمتم بأوراد وأدعية وتعاويذ، ويحيطها بمؤثرات ضوئية وشمّية، تزيد من غموضها، وتضفي عليها أجواءً كابوسية. لوحة مركّبة من تاريخ رافدي قديم، ومن تاريخ حديث يحكي ظروف المعاناة العراقية الراهنة. تبدأ بالوطن المنغرس في لجة الأزمنة السحيقة التي تتردد فيها نواقيس المعابد البابلية، وصولاً إلى صلصلة سلاسل المسيرات العاشورائية، وغارات الطيران الأميركي.

العنف المستبطن

تسترجع عناصر اللوحة المتعددة والمتباينة هذا العنف المستبطن الذي عاش على وقعه العراق الحديث، من خلال مشهد البنادق والأسواط والأكياس، وجميع رموز القتل والتعذيب، التي يجسدها سجن أبو غريب في بغداد الذي ذاعت شهرته في جميع انحاء المعمورة.

تنسج رواية وارد بدر السالم علاقة متبادلة بين الروائي والرسام. الروائي هو الذي يرسم بالكلمات اللوحة، ويكتب عنها، ويعيد تأويلها، وتفسير عناصرها اللونية وأشكالها ورموزها وطلاسمها. والرسام يترجم بالألوان انطباعات الروائي وأفكاره وخيالاته. وكان سبق للقاص أن استخدم هذه اللوحة

التشكيلية ذاتها، في إحدى قصص مجموعته «البار الأميركي» القصة الثامنة «ميزوبوتوميا». لكنها هنا تحتل متن الرواية بأكملها، وتشكل حولها سياق الأحداث.

رواية وارد السالم رواية تجريبية سعى فيها إلى إدخال الفن التشكيلي في صلب السرد الروائي، وخلخلة العلاقات بين الكاتب والقارىء من جهة، وبين السارد وشخصياته التي ينزل أحياناً عند تلبية رغباتها أو احتجاجاتها من جهة أخرى. ويعيد ترتيب القصة استجابة لآرائها ونصائحها، أو بعد محاورتها، أو بعد رسم ملامحها الأولية، قبل أن يدعها وشأنها لتمارس دورها وحدها على مساحة الرواية. وكأن في هذه اللحظات التي يشتغل فيها المؤلف في ورشته معالجاً مادته الروائية التي تكوّن خميرة أبطاله، الذين هم دائماً قيد التخلّق والاختبار، إنما يوحي لقارئه، في موقف استيهامي، بأنه يشارك المؤلف في السرد. في حين تقوم هذه العملية حقيقة، على الحوار الداخلي الذي ينعقد عادة بين وعي الكاتب ولا وعيه. وبين حصة العمل الروائي من الواقع، وحصته من المخيلة، وما ينجم عن هذا الاقتران بين الاثنين، من ثمرة إبداعية.

والسارد في الفصول التي تتحدث عن جلساته الروائية مع أبطاله الذين اختارهم المؤلف، إنما يُجري مراجعة لصلاحيتهم، أو عدم صلاحيتهم لأداء الأدوار التي نُدبوا إليها، فيتخلى عن المقصّر منهم (الصحافي العراقي) أو ينتقده (العجوز الأميركي) أو يمدحه (البروفسورة) أو يستدعيه بعد تهميشه (كارول). أبطال ينتشلهم من الحياة وبطون الكتب، أو يركّبهم من الواقع والمتخيّل.

يضعنا وارد بدر السالم إزاء حالة هلامية يمزج فيها الواقع المتشظي بالخيال المتوثّب المجنّح، لبناء عمارة روائية ذات هندسة غير مألوفة. رواية تتكوّن من موجات تعلو وتهبط متحطمة على صخرة الأزمنة والأحداث المتكررة التي أفضت بالسارد ان ينفض يديه من الرواية، ويختفي قبل نهايتها عن الأنظار، بعد ان فرّ إلى جهة مجهولة، فتتحوّل الأجواء الروائية باحتجابه مع بعض

الشخصيات إلى أجواء بوليسية مبهمة، لم يستطع فيها ضباط الشرطة ومخبروها وشهودها الكشف عن أسرار هذا الاختفاء المفاجىء.

الجسد المفكك

«تجميع الأسد» هو العراق الجريح والمفكك والمتشظي بعد الحرب الأميركية. جمعه الفنان الرافديني بطريقته، ووضع في لوحته تواريخ البلد المتعاقبة وسقطاتها المريعة. ولم يرسم الرافديني لوحته بالأصباغ والألوان فحسب، بل بمواد الأرض، والدم المسفوح، وبقايا البيئة المدمّرة، والأجساد المقطعة على مدى الأمكنة والأزمنة العراقية.

اللوحة هي بمعنى من المعاني ذات أبعاد رؤيوية «ابوكليبسية» هذائية تنذر بمصير سوداوي ونهاية تراجيدية. هي صرخة في وجه الظلم والاحتلال، ونقد لاذع للحضارة الأميركية من خلال ما يطالعنا، أو نتخيله في اللوحة، من مشاهد العذاب العنيف الذي مارسه جنود المارينز باحترافية ومنهجية، وبرعاية المؤسسة العسكرية التي أشرفت على عمليات الاغتصاب والقهر الجسدي. وفي حوار البروفسورة كاترين مع طلابها أمام اللوحة تتضح فلسفة تعامل المحتل مع الأجساد البشرية، والكشف عن أسرارها وشفراتها. الأجساد التي لا تعود تحت أيدي المارينز تمثل أجساداً فردية في طريقها إلى الموت أو العطب أو الجنون، بقدر ما تمثل وحدة الجسد الوطني والجماعي.

اللوحة هي مدار نقاش دائم بين أبطال الرواية حيث يذهبون في تأويلها مذاهب شتى. وقد عمد العجوز الأميركي إلى استخدام حاسوبه وخبرته الدبلوماسية الطويلة لتحليل عناصرها، وأجزائها المنظورة وغير المنظورة، وتحليل الأرقام والأعداد والحروف والأشكال الهندسية الغامضة. وكأنه يعيد تركيب الزمن العراقي بتاريخه وجغرافيته وحياة الناس العامة، والناقد ينظر أيضاً إلى اللوحة بمنظاره الفني المألوف، كذلك الصحافي يتعامل بخبرته الصحافية، والبروفسورة كاترين استاذة علم التشريح تضع درايتها العلمية في هذا المجال.

ويترك السارد في نهاية هذه السردية الروائية سجلاً للزائرين الذين تفحصوا اللوحة عن كثب، وكتبوا انطباعاتهم عنها بلغات عالمية عديدة، على أكثر من ستين صفحة لتضيء على مقاصدها، وعلى ما التبس أو غمض على قارىء هذه الرواية المغرقة برموزها وطلاسمها من دلالات مخفية. ويمكن ان نفهم منها ان المؤلف استوحى موضوع لوحته من جدارية جواد سليم المنصوبة في وسط العاصمة العراقية منذ عام 1960، بعد أن أضفى عليها رهبة وسحراً وغموضاً، وأراد عبرها، وعبر أي لمسة فنية أخرى، أن يقارع الاحتلال الأميركي، لأن الفن هو الوسيلة الأكثر تمثيلاً لمعاناة الناس، وتفريجاً عن عواطفهم المكبوتة.

سنان انطون: وحدها شجرة الرمان

بغداد تخطفها شهوة الحياة... والموت

تنفتح رواية الكاتب العراقي سنان انطون «وحدها شجرة الرمان» بسردية حكائية بسيطة تفاجئك أحياناً بانعطافاتها إلى صور حلمية فنتازية، متقطّعة بحسب خطوات السيناريو السينمائي، على مشهديات الموت الذي يلتهم قلب بغداد المحتلة، والذي يظل ماثلاً أمام ناظري جواد الذي يمتهن غسل الأموات وتكفينهم، بعد أن تعلّم أصول المهنة ومبادئها وأسرارها على يدي أبيه. وهي مهنة توارثتها العائلة منذ زمن بعيد. غسل الموتى هذا كان يجري قبل الاحتلال الأميركي للعراق على رِسْله وطبيعته المعتادة. وبوطأة الحرب الضروس، والاقتتال بين أبناء البلد الواحد جماعات وأفراداً، ازدادت وتيرة القتل ازدياداً ملحوظاً، واتخذ شكل الموت ضروباً مروعة من التمثيل بالجثث والتنكيل بها، طعناً وخنقاً وحرقاً وبَقْراً وتقطيعاً. وقد وصل الأمر بجواد انه تبلبل واحتار بكيفية غسل رأس مقطوع بلا جثة، وجسد قُطّع بمنشار كهربائي، غسلاً طقوسياً يفترضه الشرع الإسلامي قبل الدفن.

قدّمت بغداد الرازحة تحت ثقل الاحتلال والاقتتال الأهلي موضوعاً خصباً، عن صور الموت العبثي والمجاني. وقد قاربه روائيون وشعراء عراقيون، عاشوا هذه المناخات السوداوية القاسية التي تهيمن عليها لغة الحرب

وأشباحها، ومن بينهم سنان انطون نفسه الذي أرّخ من قبل، في روايته «إعجام» لفترة حكم صدام حسين. أما في روايته الجديدة، فإنه يدوّن ما يشبه سيرة الشاب العراقي في كنف الاحتلال الأميركي، وما يساوره من مشاعر الخيبة والإحباط، وهو يرى الأمكنة الأليفة، وقد اضمحلت أو زالت من الوجود، أو تصدّعت وخربت.

رصد القاص الأحداث اليومية في العراق، لا سيما العاصمة بغداد، وهي تنوء تحت القصف والتفخيخ والتذابح والخطف، تاركة بين يدي والد جواد، ثم جواد جثثاً وأشلاء تتضاعف يوماً بعد يوم، وجثثاً أخرى مجهولة رُميت على الطرقات والأزقة والدهاليز والمزابل، أو على ضفاف الأنهار والشواطئ، أو تُركت على رمال الصحراء. واستولت على الفضاء البغدادي صور سوريالية كئيبة ومفجعة: بقع من الدماء، أحذية ونعال مبعثرة، أنقاض، ودخان ونار، ووجوه مصدومة ومرتاعة، وكل السيمياء والرموز الدالة على الفناء والتلاشي والانحلال والانهيار. ولا ريب في أن بغداد التي ازدهرت فيها تجارة الموت، والتي كانت تدفع إلى مغسل جواد بمزيد من الجثث، كانت تعاني صعوبات العيش، وانقطاع السبل ومخاطر التجوّل، وانفلات المعايير الأخلاقية والقيم الإنسانية، وفقدان الأمان والطمأنينة.

الشاهد المذهول

بغداد الجريحة النازفة شكّلت إطار المادة الحكائية، وبؤرة التفاعل بين البطل جواد، ومحيطه الذي يئن بعذاباته المتفاقمة، والمكان الذي وقف فيه شاهداً مذهولاً، مما اعترى المدينة من تبدّلات وتحوّلات في العلاقات الإنسانية. وقد جعله هذا الفضاء المفتوح على عالم اللاجدوى، يتساءل عن أسباب نبذ الآخر وإقصائه واستئصاله، إذا ما كان مختلفاً عنا ديناً أو مذهباً أو عقيدة، وعن دوافع العنف والقتل والانتحار.

يحتل جواد في الرواية موقعاً رئيساً، فهو عين الراوي، وصوته الناقل لنا

وجهة نظره الذاتية، المعبّرة عن معاناته وحُرقته. وهو المرجع الوحيد الذي يروي لنا ما يرصده، أو يتخيّله، أو يفكر به، أو يتوهمه، أو يحلم به. بيد ان بطل سنان يتميّز بمقاربته قضية الموت، بما هو أبعد وأعمق من عمله كغاسل للجثث، العمل الذي اضطرته اليه الحاجة المادية بعد موت والده. بينما هو أحد خريجي كلية الفنون، وعاشق للوحات التشكيلية والأنصاب والتماثيل. ونظرته ناجمة عن علاقة الموت بالفنون، كما جسّدتها أساطير بلاد ما بين النهرين وفنونها. وجسّدها من المعاصرين النحات السويسري جياكوميتي في شخوصه التي تُشبه مومياءات نُبشت من القبور، حاملة أبعاداً وجودية تعبّر بحزنها ووحدانيتها وعريها ونحافتها، عن هزالة الواقع الإنساني وضحالته التي تُقارب العدم والموت.

لم تعد الجثث التي يغسلها جواد، بحسب أحكام الفقه الشيعي لقاء بدل مالي، هي الوحيدة المؤشرة إلى الموت. بل إن هذا العالم الذي يتفتت من حوله، أو تضيع آثاره، أو يهاجر ناسه أو يمرضون أو يضيعون أو يختفون، هذا العالم هو الذي يجرفه الموت إلى هوّته السحيقة بلا رجعة، هو هذا التاريخ الشخصي الذي يلتهمه نهر التاريخ العام الكبير، تاركاً خلفه الزفرات والأسى والحسرة. هو ما ينطمس من بصمات الأهل، وذكريات الأحباء العابرين وأنفاسهم: مثل شقيقه أموري الطبيب الذي دفع ضريبة معارك الحكام الدونكيشوطية، وزميله المعاون حمودي الذي لم يعد من التسوّق، وريم الحبيبة المريضة التي تقضّ مضجعه، حينما تتسلل من رحلتها الغامضة إلى أحلامه وكوابيسه.

ليست غرائبية الرواية متأتية من هذه الطفرة من الموت المتشعّب والمتكاثر كالفطر في كل ناحية وبقعة، على فظاعته وهوله، بل متأتية من هذه العبثية الصارمة والقاسية التي تخطّ على الجثث توقيعاتها. وكأنما الموت ما عاد يسلك طريقه المعتاد والمألوف. إنما بات بطريقة وقوعه على الأجساد شكلاً من أشكال اللعب العنيف، الذي كشفت مكامنَه وترسّباته داخل بنية المجتمع العراقي،

تداعياتُ الاحتلال الأميركي، وأظهرت ما كان مكبوتاً ومستوراً، من ضغائن وأحقاد وجدت لها اليوم منفذاً، في عمليات التصفيات الدموية المتبادلة، والاستئصال العرقي والديني. وبلغت الاستهانة بالموت أن اضحى وسيلة إثراء سريع، حيث فُككت اعضاء الجسد كآلة ميكانيكية، وبيعت كقطع غيار على يد العصابات.

حياة يومية

الحياة اليومية المعيوشة في مدينة بغداد، تتجلى في رواية سنان أنطون، عبر موشور عائلة شيعية تقليدية، يعمل معيلها في عمل غير مألوف، هو غسل الموتى في مغسله الخاص، حيث تفوح منه عطور الكافور والسِّدر التي تُطيّب رائحة الجثث الباردة، وتُطهّر بماء يروي في قناة متصلة بالخارج جذوع شجرة الرمان ذات الرمزية في الرواية، إذ تثمر هذه الشجرة من ماء الموت، وكأنما تمثّل حلقة التغذي المتبادل بين طرفي الوجود والعدم. وهذا التعايش بين الموت والحياة كان جواد الفتى، قبل أن يتسلّم العمل بمفرده، يتلمّسه في حياة أبيه اليومية في المنزل، ويُدهَش من قدرة الأب على استعادة إيقاع حياته الطبيعية بسهولة، عقب كل مرة يغسل فيها ميتاً، وكأنّ شيئاً لم يكن «كأنه ينتقل من غرفة إلى أخرى ويترك الموت وراءه، وكأنّ الموت خرج مع التابوت وذهب إلى المقبرة، وعادت الحياة إلى المكان». (ص 37) وهذه المؤالفة بين النقيضين تذكّر بالحانوتي في رواية «السقا مات» ليوسف السباعي، التي حوّلها صلاح أبو سيف إلى شريط سينمائي مرهف، حيث تتساكن في نفس الحانوتي شهوة الحياة، ورائحة الموت، على حد سواء. كذلك فإنّ الصبيتين ريم وغيداء شكّلتا في حياة الابن جواد فسحة لاقتناص الحب، في ظل عبثية الأحداث المأسوية، وأطياف الموتى، ومطاردة الكوابيس المؤرقة. وعليه بات جسد المرأة في حياة جواد الواحة، أو الجزيرة الوحيدة التي تحميه من عُباب الموت المتلاطم حوله، ولحظة خصوبة روحية يانعة، في الأرض اليباب التي يعيش عليها.

عمل سنان أنطون الذي يمتلك مخزوناً ثقافياً، على مرجعية فقهية دقيقة، أتاحت له ان يتماهى مع أجواء الشيعة العراقيين ومراسمهم وطقوسهم وفروضهم الدينية، وأحكام الغسل والتكفين والجنازة عندهم، فصوّرها بدقة، ونقل فضاءاتها الوجدانية، لا بعين الغريب المنحاز إلى ثقافته أو ديانته المسيحية المختلفة، بل بعين العراقي الملتحم بحياة أبناء بلده ومواطنيه، وبروحية المتفهّم المتعاطف، على رغم علمانيته التي يلمّح إليها أحياناً، ويبوح بها جهرة معظم الأحيان. وهذا ما جعل بطله جواد يعيش توهّجاً إنسانياً وجمالياً، عبّر عنه شغفاً بالرسم والنحت. وتذوّقاً لأصوات المنشدين الدينيين الذين انتشرت شرائطهم في الأسواق، لا سيما صوت المنشد (الرادود) باسم الكربلائي الشجي. وتجرُّد جواد من المشاعر الطائفية والحزبية، حمله على مراعاة التوازن في نقده الغلو المذهبي عند كل الأطراف والمذاهب.

ومع هذه التحوّلات العميقة والمؤلمة التي طرأت على المجتمع العراقي، عقب الاحتلال، على الصعيد السياسي، وعلى الصعيد الاجتماعي والفكري والجمالي، تفاقمت الأعباء النفسية على بطل الرواية فعاش في غربة نفسية، وحاول أن يجد ملاذاً له، خارج العراق، فلم يفلح. وأُعيد إلى بغداد من الحدود، يعايش الجثث، ويبتلع ماء الموت، كما هي حال زهرة الرمان التي لا تزال ترتوي تربتها بالماء نفسه.



أحمد ابراهيم الفقيه في «خرائط الروح»

دراما التاريخ الليبي الحديث

تبشّر رواية احمد ابراهيم الفقيه «خرائط الروح» بصفحاتها التي تقارب الألفي صفحة بولادة رواية ملحمية عربية، إلى جانب "الحرب والسلام» و«الدون الهادئ»، وغيرهما من الروايات العالمية. إذ تضيء بأحداثها العظمى والصغرى تاريخ الصراعات الدولية التي تتقاطع على الأرض الليبية وما جاورها، عشية الحرب الكونية الثانية. وتقذف هذه الصراعات بشخصية روائية إشكالية هي عثمان الشيخ، ليعاني ما يعانيه من أزمات روحية، وتقلبات في الظروف والأحوال، وتحوّلات واختبارات مصيرية، تجعل منه بطلاً تراجيدياً، يقارع الأقدار دون جدوى، وينشد خلاصاً مستحيلاً. خلاصاً فردياً، لا يمكن أن ينفصل، في أتون حرب ضروس على بلده، عن الخلاص الجماعي. ويمثل مسار عثمان الشيخ منذ مغادرته قريته منبوذاً، أو شبه منبوذ لفعلة شنيعة قام بها، إلى عودته المظفرة إلى بلدته «أولاد الشيخ»، حاملاً رتبة عالية من الجيشين الإيطالي والإنكليزي المحتلين، ثم قائداً لحركة المقاومة الشعبية، قبل أن يلقى حتفه. يمثل هذا التواشج الذي لا تنفصل عُراه بين مصير الفرد ومصير الجماعة. و هذه المحاولة المخفقة، التي حاول من خلالها البطل التراجيدي، أن ينسلخ عن بيئته وثقافته وتاريخ بلده القديم والحديث. وفي أسلوب «نيو كلاسيكي» مستخدماً الضمائر المتعددة في بعض محاور الرواية، يضيء الفقيه الأحداث من

زوايا رصد مختلفة، دون أن يتخلى عن البؤرة السردية الاساسية التي تدور حول بطله عثمان الشيخ. لأن التماهي بين العام والخاص، يبلغ ذروته في حياة هذه الشخصية. فعثمان هو ضمير ليبيا، وسيرة عثمان ملتحمة بمسار التاريخ الليبي الحديث، وتداعياته السياسية والاجتماعية. والروائي الفقيه حاضر في هذه الرواية، لا عبر شخصيته، أو تدخّله في ماجريات الوقائع، إنما عبر ثقافته العميقة التي يمنحها لبطله عثمان القروي البسيط، الذي لا يتعدى تعليمه المتواضع ما حصّله من قراءة وكتابة في بعض الكتاتيب، والتي لا تتلاءم مع ما يتحفنا به في الفصول الأولى من الرواية، من معلومات عن طرابلس في حلتها الإيطالية، على لسان من هو غريب عنها، فيتحدث عن هندستها المعمارية والجمالية، وآثارها التليدة، وعن التحديث والتقليد، وعن الإضافات واللمسات الفنية الإيطالية، وعن الفنون والمقاهي والأحياء الشعبية والراقية، وغير ذلك من أوصاف تشكّل فضاء الرواية المكاني وتثريه، وتدل على عظمة طرابلس عهدذاك، لكنها أوصاف تصدر عن الكاتب الملمّ، لا عن بطله المتواضع. وهذه الوقفات الوصفية تتعدد في معظم فصول الرواية، وتستهلك الصفحات الطوال، ورغم غناها بالتفاصيل والمعطيات، إلا انها تبطىء من انسيابية السرد المشوّق.

في «خرائط الروح» ينفض احمد ابراهيم الفقيه غبار الإهمال والنسيان عن تاريخ ليبيا، ويقدم في هذه الرواية الملحمية سرداً تتزاحم فيه روح المؤرخ وروح الفنان، لينسج لنا تاريخاً إنسانياً ووجدانياً حياً، في زمن الاحتكاك بين الحضارات والقوى والمصالح والأفكار، وهو احتكاك حوّل طرابلس آنذاك، إلى مختبر عظيم لجميع التيارات والمفاهيم. حيث ظهر وجهها الكوزموبوليتي، الذي يقوم على وجود جاليات أجنبية من كل الأجناس والأعراق والثقافات والتقاليد والأذواق، تتعايش إلى جانب أهل البلد، وتترسّب أو تتجاور فيها الطبقات الحضارية والتاريخية.

وهذا المزج عند الفقيه بين المهارة الروائية الدرامية، والمعطيات التاريخية التي تتجلى في معاينة ما يدور على أرض المعارك الحربية، في صحراء ليبيا وفي

الحبشة وعلى الحدود. وما يُحاك في داخل القنصليات وبيوت الولاة والحكام الأجانب من دسائس، إنما تخدم أفكاراً عديدة تنضح بها الرواية، أهمها أن مصير الإنسان، كما هو مصير الأمم تصنعه الحروب. الحرب هي سُنّة من سنن التحوّل في الدول والمجتمعات، ورحاها هي اختبار للقوة والإرادة وإثبات الذات.

صعوبة الخيارات

يمثل تاريخ عثمان المحارب رغماً عنه، في الجيش الإيطالي ثم الإنكليزي، موضوع الصراع بين القوي والضعيف، والتحام القضية العامة بالخاصة. ويعيد طرح معنى الولاء الوطني والخيانة، حيث الخيانة ليست خياراً حراً، في ظل هيمنة القوي على الضعيف، إنما ثمرة صراع مرير في داخل الإنسان. والكاتب هنا يعيد النظر بتاريخ الاستعمار، على غير ما درجت عليه الأدبيات السياسية الوطنية العربية، من تعارض مطلق بين الخير والشر. الخير الذي يمثّله دائماً ابناء الوطن، والشر الذي يمثّله المحتل. في حين أن مثل هذه الحدود غير موجودة في الواقع. إذ يذكر الفقيه في روايته ان بعض شعراء الوطنية القدامى من الليبيين، كانوا يكتبون قصائد التمجيد لحاكم ليبيا الإيطالي. ويذكر إلى جانب الجنرال الفاشي جرسياني الطاغية المستبد، والنقيب توسلي، المارشال ايتالو بالبو، الحاكم المتنور والمتسامح الذي كان يرعى شوؤن الليبيين، ويشيد لهم الصروح.

يتماهى عثمان في بعض مراحل حياته مع المحتل، وهو تماهٍ يذكّرنا به «فرانز فانون» باعتباره سلوكاً تعويضياً تتماثل فيه الضحية بجلادها، في ظروف القهر والاستعمار. وفي سعيه إلى اكتساب نفوذ شخصي وهيبة اجتماعية، يبدأ عثمان خطوته الأولى في معسكر التدريب الإيطالي، حينما يؤدّب المجندين من أبناء وطنه، نيابة عن الشاويش عنتر، ثم بالأصالة عن نفسه. ويترقى في عمله مع الزمن، ويخوض غمار حروب عديدة في صفوف الإيطاليين والإنكليز، ليقوم

أخيراً مقام رؤسائه الكبار في إدارة شؤون البلاد. إلا أن هذا الانزلاق إلى حضن المحتلين يُرجعه إلى ظروف قاهرة، تورّطه أكثر فأكثر في علاقته بهؤلاء. لكن بطل الرواية ينطلق في أساس تكوينه الشخصي، من رؤية تعتبر خلاصه الذاتي أولوية، بصرف النظر عن خلاص الجماعة، فعنوان حركته «دع عقلك لا ينشغل بأي شيء آخر غير خلاصك الشخصي». وهي حركة نرصدها، لكن في ظروف أخرى، في روايات نجيب محفوظ، حيث تصبو بعض شخصياته إلى الارتقاء الطبقي، والوصول إلى الثروة والوجاهة، عبر التزلف والمداهنة، وعبر التخلي عن الكثير من المبادئ والقيم التي تربّت عليها.

هل كان عثمان انتهازياً ووصولياً، أم كان واقعياً براغماتياً؟ هل كان مصيره محتوماً، أم هو الذي قاد نفسه إلى ما كان يرتجيه ويتمناه؟ تلك هي الإشكالية التي تطرحها الرواية، فلا ندري إن كان ما يحدث لعثمان عن سابق تصور وتدبير، أم محض مصادفة غير منتظرة. أو إن كان منطقه الذي يقول إنه يخدم بعلاقاته ونفوذه أبناء وطنه، ويعينهم بما مُنح من سلطة، على تجاوز ما يعترضهم من صعوبات وعوائق، منطقاً وطنياً واقعياً أم تسويغاً ذاتياً؟

ومن خلال كل هذه الإشكاليات يتمكّن الكاتب، عبر سلوكية بطله وأفكاره، أن يطرح التساؤلات حول السياسة وحول المصيرالإنساني. فالراوية بهذا المنظور اختبار حيّ لأفكار كثيرة تدور حول دلالة الوجود، وحول تجربة الصراع الدارويني من أجل البقاء، والعيش في الحروب على حافة الموت، وحول الحرية والعبودية، والقضاء والقدر، والتقدم والتأخر، وعلاقة الشرق بالغرب... وإعادة النظر في معنى الوطن والمواطنية، في ظل العجز والخوف والجوع، وسوى ذلك من موضوعات يحرص الكاتب على تظهيرها، من خلال الأحداث وعلى ألسنة أبطاله العديدين.

في رواية «خرائط الروح» تتصاعد حركة الأحداث في مسار ينطلق من الداخل، إلى خارج الحدود الليبية، إلى مصر والحبشة. ومن العاصمة إلى

مناطق الصحراء، ومن الجبال والبحار إلى الغابات والواحات. وتتشكل صورة بانورامية عن الحياة داخل الثكنات، وداخل السجون والقصور، وعن العادات والعقائد والأنظمة الإجتماعية، والتحوّلات في العمران والاقتصاد والسياسة، وعن اختلاف النظرة إلى الموت والجنس والحرية والدين. وتعبّر هذه الحركة التي تتقاطع خطوطها وتتداخل عن انفتاح الفضاء السردي وتنوّعه واتساعه، الذي يتفاعل معه بطل الرواية، ويكابد ما يكابده من مخاطر وصعوبات، لتصهره في أتون التجربة الإنسانية الشاقة، وتطهّره من ذنوبه. وهذه حال البطل الإشكالي الذي يقف عادة، على مفترق صعب من الخيارات الملتبسة والمفارقات الحادة.

وفي فصل «ميرانا» من الرواية ترسم الصحافية الهندية، سيرة عثمان لترسلها إلى صحيفتها، بعد ان قُتل في غارة فرنسية، على إنها حياة صنعتها المعاناة، والعبور المضني من الشك إلى الإيمان، ومن القلق الإنساني البسيط من أجل لقمة العيش، إلى البحث الدؤوب عن معنى الحياة. شخصية ظلت حتى بعد موتها في سبيل الوطن، شخصية ملتبسة اختلف الناس في النظر إليها اختلافاً جوهرياً. فعثمان هو رجل المفارقات الصارخة، فقد انتقل من كونه وصولياً وماجناً ولاهياً، وصاحب فحولة خارقة، ومتعاملاً مع أعداء الوطن، إلى معالج روحي وصاحب كرامات. ومن جندي ثم ضابط في جيش المحتل، إلى مقاوم شريف يسعى إلى دحر الأعداء والمحتلين.

المرأة المثال

وعلى عادة خليل الإمام بطل الفقيه في «ثلاثيته» تشكل مغامرات عثمان النسائية محوراً أساسياً في الرواية الجديدة، فتحيط به ثريا، وحورية، وفرنشيسكا، ونورية، وايزابيلا، وسارة، وعايدة. وتحتل «تيمة» المرأة المثال مركز القلب. وهي هنا حورية وثريا. أما السنيورة حورية الليبية عشيقة حاكم البلاد الإيطالي المارشال ايتالو بالبو، فهي تتحول بين يدي عثمان إلى هالة نورانية، حيث يترقى من وصف مفاتنها الأنثوية، وجموحه الإيروسي، إلى حالة

من الإشراق والصفاء الروحيين. وتغدو الأمكنة التي يكون فيها مع المرأة، أمكنة أثيرية تتضافر فيها الأحاسيس مع الخيالات والمشاعر، لتشكل لوحة شاعرية، يتمازج فيها جمال المرأة بجمال الطبيعة (وصف فرنشيسكا وهي تستحم في الغابة الأثيوبية). وكل جسد أنثوي هو بين يدي عثمان، كما كان بين يدي خليل الإمام، في الثلاثية رعشة فردوسية. أما ثريا فهي الحبيبة الأولى، وهي الأيقونة التي يبهت بريقها مع الزمن، وتتداعى صورتها، بعد عودته من الحرب، وتتوارى في الظل، ليبقى طيفها ذكرى من ذكريات البطل المتكاثرة. كذلك تثيرعلاقته مع فرنشيسكا المراسلة الحربية الإيطالية مسألة فرويدية، هي الارتباط بين النزعة الجنسية والموت.

بيد أن المرأة ليست في «خرائط الروح» موضع الغُلمة ومثار الشهوة فحسب، إنما هي قضية تطرح مسألة التقدم الإجتماعي والفكري الذي تمثله في الرواية عايدة. إذ تربط تحرير المرأة من التقاليد البالية كشرط من شروط التحرر الوطني. كذلك لا يمثّل طلب حورية الملحّ من عثمان أن تنجب منه طفلاً، التماساً للأمومة المنشودة عند كل انثى، بقدر ما هو طلب للانتماء إلى هذه الأرض، لتكون اماً مجبولة بتراب الوطن، وجزءاً من هويته الوطنية.

في رواية الفقيه هذه، بل في معظم رواياته وأقاصيصه يحمّل بطله إعجاباً بالتقدم التكنولوجي، والإنجازات العلمية؛ وهو يرجعهما إلى الحضارة الغربية، التي تمثلها في الرواية إيطاليا، فقد جاء الإيطاليون بالطعام والدواء والتقدم الزراعي والطرق الحديثة. ولأنه يؤمن بدور العلم كرافعة للنهوض الاجتماعي، فإنه ينتقد اعتصام أهل بلده بالكتاتيب، بدل التعلم في المدارس الإيطالية الحديثة. ورغم العمق الديني عند أبطال الرواية بمن فيهم عثمان نفسه، فهو يرى إلى العقائد الشعبية الأسطورية والخيالية، وإلى التعازيم والرقى والشعوذات والكرامات والتنبؤات عاملاً من عوامل كبح العقل عن حلّ المعضلات الإجتماعية والسياسية، بالاعتماد على قانون الطبيعة وسنن الحياة. ويدعو إلى الإصلاح السياسي والإجتماعي، وإلى التسامح الديني ووحدة الأديان الذي تمثله

سارة اليهودية، التي يتعاقب على الزواج منها، رجال من الديانات السماوية الثلاث، وتمارس طقوس هذه الديانات معاً دون تفرقة أو إيثار.

لا يرسم الكاتب في «خرائطه» خطاً مستقيماً ووحيداً للنفس البشرية، بل خطوطاً متعرّجة ومتداخلة هي من طبيعة النفس وجوهرها. وبهذه الرؤية الواقعية يشبه بطله عثمان كثيراً من الناس الذين يعانون من صعوبة تحديد خياراتهم. ومن أجل هذا ربما احتل عثمان موقع النموذج والرمز في الرواية العربية الحديثة.

عبد الله خليفة: رواية «التماثيل»

مرثية الأزمنة المتلاشية

في لغةٍ تفاعلية بين الفكرة والصورة، وبين الصوت السياسي الاجتماعي، والتأليف الجمالي الشعري، يسعى القاصّ البحريني عبد الله خليفة لإرساء بناء روائي لا ينقطع عن إحالاته الواقعية والتاريخية، ومرجعيته الإيديولوجية. فمناط الكاتب في روايته «التماثيل» كما فيما سلف من قصصه ورواياته ودراساته النقدية والفكرية، قضايا اجتماعية وفكرية، ينطلق منها لكشف مرتكزات وأشكال الاستغلال الاقتصادي والزيف السياسي، ومردّ التلوث الأخلاقي والسلطوي، والإضاءة على عالم المفارقات والتحوّلات.

وتراوح رواية عبد الله خليفة بين استرجاعات فردية وجماعية، واستدماجات واقعية وحُلُمية. وتنفتح على اليومي والمعيوش، كما على التاريخي والأسطوري. كذلك يتداخل المونولوغ مع الديالوغ. أو بعبارة أخرى، يتحول الديالوغ في الغالب إلى مونولوغ، ليشكّل بؤرةً ذاتية وشعورية متفجرة، تتكوّن من خلالها لغة وجدانية شاعرية، وهذائية في أحيان كثيرة. وهذا التداخل يلائم وضعية بطله «حسان» المتوحّد والمتوتر والمفجوع بعالم يتداعى أمام ناظريه، وتتراخى فيه التقاليد والأعراف والسنن. وتنبثق عن هذا الانهيار ظواهر

وسلوكيات اجتماعية وأوضاع سياسية متردية، تنعكس على عقله ووجدانه. فلا يرى مناصاً من رثاء زمنه الضائع، والتشبث بأطيافه المتراجعة.

ويزداد هذا الخلط بين ما يصدر عن الذات وما يصدر عن الآخر، في الفصول الأخيرة من الرواية، حيث يقبع البطل في الزنازين وأقبية التعذيب، فتتشكّل في عالمه المنعزل أصداء مبهمة، وترجيعات صوتية مجهولة المصدر، وأخرى مهلوسة غامضة. وهو منذ البداية غارق في عزلته، يكتنفه هذا الشعور الدائم بضيق الأمكنة. فالمكتب في المحكمة التي يعمل فيها «تابوت حجري» والوظيفة الثانية في المصرف «زنزانة» أو «قفص». وكلّ ما يراه «جدران تتكاثر حوله»، وجميعها دلالات بيّنة على شعور متفاقم بالاستلاب والقهر والعجز.

وداخل زنازينه المتعددة يجترّ حسان زمناً بدأ يذوي ويضمحلّ، في حين أن العالم خارجه ينمو ويتسع. وعندما يخرج من السجن بين فترة وأخرى، تصدمه هذه التحوّلات في البناء والنفوس والعقول. «هياكلّ البيوت القديمة تتحوّل في غمضة عين إلى متاجر أنيقة، أسير غريباً، أحاول أن أجد وجهاً قديماً فلا يظهر».

واسترداد الزمن الفردوسي المتلاشي موضوع أثير لدى القاص خليفة. فهو سبق أن تناوله في العديد من أقاصيصه، حيث يصف في إحداها انهيار مخبز قديم وبعض البيوت القديمة المتاخمة له، وكيف أنّ بطله ثار حين وجد أن مخبزاً حديثاً أنشىء مكانه، و تشرد قاطنو البيوت المجاورة، وأن صاحب المخبز عينه، تحوّل إلى بورجوازي يتوسط بين الرأسماليين ومستهلكي الطحين.

في الرواية تزاحمٌ بين زمن الماضي، زمن القيم الآفلة، زمن علي البحراني، الشخص الأثيري الخرافي الذي يحتل فضاء القصة، ويستولي على عقل حسان وذاكرته «الذي جاء من الصحراء، وأسّس مملكة العيون، فحفر الينابيع، وزرع البساتين. وكشف بحيرات اللآلىء في البحر». الجدّ الأسطوري الأولي المحضّر، على شاكلة أرباب الحضارات القديمة والسحيقة الذين يعلّمون

أصول المهن والأعمال، واستخراج الثروات، وزمن آخر هو زمن الحاضر المؤرق. زمن الرهانات على الثروة والمتعة المتوهجة والسلطة. زمن تمثله الشخصية الانتهازية الماكرة والمخادعة، مثل ياسين، التي أفرزتها الطبقة المحدثة النعمة، الطبقة الجديدة الطفيلية التي تخرّب الأجساد والأرواح.

وبقدر ما يمثل حسان نزوعاً نوستالجياً إلى الماضي، فإن ياسين يقتحم الحاضر، ويصبو إلى الثروة والوجاهة. بيد ان بين هاتين الشخصيتين ازدواجية وتكاملاً في آن واحد. فلا يمكن إن يُرى احدهما دون الآخر. الاثنان يتعالقان ويتنافران، ويتصالحان. مثل دكتور جيكل ومستر هايد. الوجه النهاري والوجه الليلي. العقل الواعي والعقل الباطن: «كان (ياسين) يتقدم في المسرح المضاء... كنت (حسان) في هوّة الظلام، كان يُقلد نياشين، وكان الرجال يحيطون بي، ويطفئون سجائرهم في جسدي».

وإذ يذهل حسان، حين خروجه من السجن، لرؤية هذه العمارات الضخمة والفنادق والمتاجر المتكاثرة كالرمل. ويستنكر الفساد الذي ينخر الدوائر الحكومية، ومخادعة الصحافة واستخفافها بعقول قرائها. ويعجب من تدافع الناس نحو المحلات لشراء السلع من كل صنف، واقتصار أحاديثهم على النقود والتجارة.

فإن صنوه ياسين يرتقي بسرعة قياسية درجات السلم الاجتماعي والمادي، ويسرق الأضواء. ولا يراعي عُرفاً أو قيمة، ولا يقرّ بمحرمات أو موانع أخلاقية. وفي عرسه يجمع المتناقضات فيحضر رجال الثورة إلى جانب رجال الثروة. وتظهر العباءات وبنطلونات الجينز، والنسوة المتحجبات والشابات السافرات. ويتلاصق الحزبيون والمخبرون والمومسات!

بيد أن ما يلتقطه قارىء «التماثيل» من أحداث الرواية، ليس سوى وقائع تتجمع وتتناثر، وتتكوّن ثم تتلاشى، تومض حيناً وتخبو أحياناً. و تدور بين شخصيات غير محددة، هلامية الطباع والسمات في معظم الأحيان، أو متناقضة

السلوك، أحياناً أخرى. فعلي البحراني وليد الحكايات الملفّقة والمختلقة. وياسين لا تتشكّل صورته على سويةٍ واحدة، وإن غلبت عليه ملامح الانتهازية. فهو يتأرجح بين الشاعر الهاذي، والمناضل صاحب الرسالة التي جاءته من العالم النوراني، لينقذ الدنيا من الشرور. وهو في أوقات أخرى شخصية نزقة وماجنة وفوضوية. أما حسان فهو الآخر، إلى طهارته المزعومة، يتماهى بياسين فيندفع إلى ملذاته، وإلى خرق المحرّمات، والانتقام من ضديقه، حينما يغري زوجته نرجس، أثناء غياب زوجها في السجن.

وبين حسان وعلي، ابنه المفترض من نرجس، تتفاعل قضية الانتماء والهوية. ويجري البحث عن هويتي الأب والابن. الماضي والحاضر. هوية ملتبسة تربط حسان بعائلة ياسين. فابنة ياسين الطفلة ندى التي رباها حسان في صغرها تغدو زوجته فيما بعد. وابنه علي يحمل اسم الأب ياسين. هوية لا تحدد العلاقات، ولا تعرّف، ولا تشير إلى الروابط الواضحة. إنما تصنع الأشراك والأحابيل. فندى زوجة ولا زوجة. وعلي إبن ولا إبن!

وحسان في منزله الأبوي ينازع شقيقه الأصولي تربية إخوته وأخواته «رُبّانان في مركب واحد»، أحدهما يدعو إلى الأخلاقية الليبرالية، والثاني إلى الأخلاقية المتزمتة. لكن ما يلبث أن يخفق الاثنان في توجيههما التربوي، فينقلب الجميع على ما تعلموه، وينجرفون في تيار الحياة الأقوى، تيار الانفتاح والمفارقات والمال. وتجنح العائلة إلى السلوكيات الشائنة. فأسعد الأخ رئيس جماعة متعصبة، وسعاد الأخت صاحبة ملهى ليلي. وآخرون بين الخمر والحشيش والقمار. بل إن الأب نفسه مقاول الحج والعمرة والعتبات المقدسة، ينحرف في نهاية المطاف فيرتاد الحانات والخمارات.

قصة خليفة مرثية زمن فردوسي ماضوي. يمثله في الرواية تنافس جميع الشخصيات للحصول على التماثيل، الرأسمال الرمزي والتاريخي للبلد. إلا أن هذا الرأسمال سرعان ما يتبدّد بين أيدي المتنازعين. وهم أفراد الطبقة البورجوازية الطفيلية، من طرف. ومن طرف آخر، المتدينون المتعصبون الجدد

الذين يلقون القبض على حسان ليدلّهم على موقع التماثيل لكن دون جدوى. وهي تماثيل لا نعرف إن كانت موجودةً حقاً، أم هي من صنع مخيلة بطل خليفة، المهلوس الخائف من العبث بهذا الكنز الروحي والحضاري، ومن زوال الماضي، وانحسار الحياة الفردوسية.

وبطل الرواية تغذيه ريبةٌ تفاقم من إحساسه بالعزلة، وشعوره باضطهاد الآخرين له، وخصوصاً وهو ينتقل من زنزانةٍ إلى أخرى، ويتعرض للضرب والتعذيب. ريبية سوداوية «كافكاوية» لا تختلف أجواؤها عن أجواء بطل كافكا في «المحاكمة» حيث يُقاد حسان مثله إلى التحقيق من دون معرفة السبب. وإن كان المعلن أن منشورات دُسّت في حقيبته. فلا يدري حسان إن كان نائماً حينها أم يقظاً. وإن كان إخوته أو ياسين أو زوجة ياسين من دسّ الأوراق. بل لا نعلم نحن القراء، إن كان القضاةُ في هذا المحكمة، بل المحاكمات العبثية التي يتعرض فيها بطل خليفة للمساءلة والمحاسبة، قضاةً حقيقيين، ام إنهم ينبثقون من ثقوب الذاكرة المنهكة، أو ينفذون من بين الإضبارات والأوراق. «أنا الآن في أرشيف المحكمة، أبحث عن إسمي. أقنعة ضخمة على الكراسي تستجوبني، ثم أُدهس ويتم تحويلي إلى ملف. . . فارغ».

هذه الارتيابية، والالتباس بين ذنبه المفترض وبراءته، وسوء فهم الآخرين له، والتي تشعره بأنه ضحية الأخطاء التراجيدية، تنسحب أيضاً عليه وقت احتجاز الشرطة له، بعد أن وقع بين أيدي جماعةٍ إرهابيةٍ أصولية، فعدّته الشرطة من قادتها. وحينما أراد تبرئة نفسه من هذه التهمة، حدّق فيه الضابط ساخراً وقال: نَم الآن. أنت مُتعب! و نشرت الصحف في اليوم التالي الخبر على صفحاتها الأولى: اعتقال زعيم الإرهابيين!

في هذه الأجواء العبثية السوداوية التي تؤشّر للضياع والنضوب الفكري والروحي، يشكل الروائي بلغته الشعرية المتوترة، خلفية وصفية قاتمة سوريالية الخطوط والألوان، تحيط بفضاء بطل الرواية المُحبط والمسحوق والمغلول «وجهي مفتت، هناك جبل مهشم في الشمال. . . وهناك وادٍ سحيق في الجنوب

فيه مستنقعات وزيت يشتعل وأطفال غرقى، وما تزال صرخاتهم تتموج في الهواء. وفي الغرب والشرق جذوع الأشجار فارغة منتصبة إلى السماء وثمرها من الجماجم».

تشرّع قصة «التماثيل» عدستها لتصوير كل ما يمور في الحياة البحرينية. وتحاول أن توسّع بؤرة الرؤية ومساحة المشهد، لتزيد من حمولتها الروائية فتشمل كلّ القضايا والموضوعات. من موضوع الثروات المشبوهة، إلى ارتفاع الأسعار، ونهب المال العام، وتدهور العمل الحكومي. إلى الحديث عن الثائرين الحالمين والمحبطين، والصحافيين المأجورين. وإلى كلّ الظواهر المرئية والمخفية التي تبدّل من إيقاع المجتمع وانتظامه. أما الحديث عن قسوة رجال الأمن والمخابرات، وحال السجون المزرية، كما نرى ذلك في رواية خليفة، فقد غدا اليوم حديثاً نمطياً، ومن «كلاسيكيات» الرواية العربية الحديثة.

ياسمينة خضرا: «خرفان المولى»

حصون الأصولية

يصدمنا الروائي الجزائري ياسمينة خضرا (محمد مولسهول) في روايته: «خرفان المولى» بهذه المشهديات الدموية التي يصف فيها تفجّرغريزة القتل الإرهابي المتعصّب، الذي أغرق قرية غشيمات الجزائرية في تسعينات القرن الماضي، وسواها من قرى مجاورة، تُركت خاوية على عروشها، بعد أن نُهبت وأُحرقت وذُبح سكانها صغاراً وكباراً. وتزداد دهشتنا حينما نعلم أن أهل هذه القرية الوادعة، الذين يظنون أنفسهم يعيشون في «مركز العالم» رغم خمولهم ولامبالاتهم وتبطّلهم، يختزنون هذا الكمّ الهائل من الضغينة والحقد. وهم من قبل كانوا يقضون أوقاتهم في التسكع والاسترخاء، حتى غدت أرضهم مجدبة، وسواقيهم آسنة. حدث التحوّل المخيف لحظة صعود الحركات الإسلامية المتطرفة، بعد أن وضعت حرب أفغانستان أوزارها، وانتشر المحاربون العائدون في معظم قرى الريف الجزائري كانتشار النار في الهشيم. وقد مُهّدت الأرض والنفوس لاستقبالهم، بعد أن تغافل أصحاب العَقْد والحَلّ عن الجماعات الأصولية، وهي تبني خلاياها تحت الأرض، وتتسرّب كما حبات البذور من كيس مثقوب.

على هذه الأرض اليباب تأججت الضغائن، وتفاقمت الأحقاد، واشتدّ

أُوار الصراع بين رؤيتين للدين: الدين الشعبي العفوي التقليدي الأوليائي الذي تحوطه التعاويذ والخرافات، والدين الأصولي الإقصائي المتزمت الذي سلب من القرية ذاكرتها وروحها الحية، ومن كبارها سلطتهم الأخلاقية، فاتهم الأبناء آباءهم بالإرتداد عن الدين، ما داموا لا يشاطرونهم آراءهم. تحركهم نوازع متطرفة لا تقبل الوسطية ولا المهادنة، ولا يراعون حرمة أو ذكرى أو كرامة لمخلوق يخالفهم.

وعليه، تحوّلت ثورة الأجيال إلى صراع على التأويل الديني (الحاج بودالي وابنه) وتحلّق الشباب حول شيوخهم الجدد، بدلاً من الأئمّة السابقين، وأنزلوهم منزلة القداسة والمهابة الأسطورية. فالشيخ رضوان «أينما حلّ تكتسي الأرض التي ركلتها قدماه بعشب مبارك». والشيخ عباس هو الآخر حجر الرحى وبؤرة الاهتمام، يتواتر اسمه على كل شفة ولسان: قال عباس، فكر عباس، قرر عباس.

أما «قادة» فيتحول في لحظة مغادرته إلى افغانستان، إلى أيقونة مقدسة، فتتصارع الأذرع والأيدي للمسه، والشفاه للثم عباءته.

حصون الأصولية

يروي ياسمينة خضرا أحوال الجماعة الأصولية ومدار أفكارها. فهي تبني حصونها العقائدية اليقينية التي لا تتزعزع ولا تتصدع، وتحيا داخلها، وداخل مقولاتها المحدّدة وطقوسها وشعاراتها، وكل ما هو خارجها تناصبه العداء، لأنه من عمل الطاغوت والكفر والجاهلية. لذلك تنشر الكراهية والاستياء من المخالفين، وتحجر على الناس سلوكاً اعتادوا عليه، وتحرّم عليهم ما لم يكونوا محرجين من عمله من قبل. جماعة تفرض قوانينها وأعرافها ورؤيتها تحت طائلة البطش بالمارق، ما دام إيمانها بلا ضفاف وبلا حدود، كما يقول أحد أبطال الرواية. وتعمل على اكتساب مزيد من الأرض، وترسيخ سلطانها على البشر، وتمنح لنفسها شرعية دينية، وحقاً طبيعياً ليس لها، في تخريب الطبيعة،

وتقويض المعالم التاريخية والحضارية والأثرية لإرساء معاقلها وثكناتها وملاجئها. وتضع يدها على الإدارات الحكومية والمخافر والبلديات، وعلى أموالها ومُكوسها وضرائبها. وتستبيح قتل الأبرياء، وذبح العسكر في مخادعهم، وسلب الموظفين وقطع الطرقات. وتخلّف وراءها في نهاية الرواية شجيرات متفحّمة، وبطوناً مبقورة، وأضرحة منتهكة مبعثرة. أي كل السيمياء الدالة على التدمير والفناء والموت والعدمية. وتجعل أهل القرية يتأقلمون مع هذه الفظائع ويجدون لها التبريرات والمسوغات.

يستعيد ياسمينة خضرا، الذي كان في حقبة التسعينات في الجزائر ضابطاً في الجيش، الظروف العصيبة التي عاشها بلده. ويروي بصفاء ذهني رفيع، وبصيرة حادة المسار التدرّجي لبناء مكونات العصب الأصولي ومناخاته وروافده البعيدة والقريبة، التي بلغت الذروة مع مرور الوقت. سابراً أغوار النفوس الهشّة والمتمزقة والمرتعبة، وتلك التي ترتكب القتل بدم بارد، باسم القيم السماوية. مازجاً بطريقة أدبية بلاغية استعارية موحية بين الحب والموت، لاسيما في مشهد أخير لسارة المقتولة. جاعلاً من لحظات الرعب والأهوال القاسية لحظات تبصّر عميق في المصير الإنساني، ولحظات حلم بمستقبل، ينبلّج من بين شقوق الجدران وركام المنازل ودخان الحرائق.

تمتح القصة من ذاكرة جزائر الحرب الأهلية، عبر شبكة من شخصيات تتفاعل مع بعضها سلباً وإيجاباً، لتسهم في تشكيل المسار السردي المتصاعد: «علال» الشرطي الذي يحظى بزوجة هي «سارة» الرائعة الجمال. و«زان» القزم الماكرالذي يجثم على غصون الأشجار، مثل الطيور لتتبّع ما يحدث في القرية. يجنّده الأصوليون ليكون عيناً لهم على أهل القرية، لكنه يخدع الطرفين، وينتقم من الجميع ماحياً عاره. وكما «زان» المنبوذ من مجتمعه، كذلك «تاج» الميكانيكي يحاول استعادة كبريائه التي هدرها والده المتعامل السابق مع الإحتلال الفرنسي، فيسعى إلى الاندماج في مجتمع يتحاشاه بسبب ماضي أبيه. وهذه الإشكالية هي «موتيف» روائي متكرر، عند كثير من كتّاب المغرب

العربي. حيث كان موضوع المتعاملين الذين يسعون إلى استرداد حقوقهم الوطنية موضوعاً روائياً أثيراً لديهم. ولكن «تاج» تحيّن فرصة ظهور الأصوليين في المنطقة، فانخرط في صفوفهم، وتحوّل بمدة قصيرة إلى قائد ارتكب المجازر انتقاماً من ماضيه الملوث، وتاريخ عائلته المشبوه، وقبل أن يلفظ أنفاسه على يد الجيش الجزائري، يزحف إلى بيت «زان» صديقه، ويجري بين الاثنين حوار، يمثل ذروة صراع الإنسان مع ماضيه، وذروة صراع الضعفاء مع بعضهم البعض.

الكتاب والبندقية

ويمثّل «قادة» معلم القرية، الشخص المُحبَط عاطفياً، إذ لا يستطيع الاقتران بسارة التي تفضّل علال الشرطي عليه، فيهيم على وجهه، ويطلب الصفح من شيخه عباس الذي ينصحه بالابتعاد عنها، لأن المرأة «نبتة سامة». ويرسله إلى أفغانستان، ثم يعود لينتقم من سارة وزوجها.

أما «داكتيلو» الكاتب العمومي فشخصية غامضة، وهو متنور، حاذق، وعاشق للكتب. وله عبارة مأثورة عما يجري في جزائر التسعينات: «لقد فُكّ قيد الذئاب، وما على الخرفان إلا الالتحاق بزريبتها» ص 82. ومنها جاء عنوان الرواية. وعنه يقول رئيس البلدية: «إنه يخفي في حديثه أسماكاً تحت الأحجار».

في منزل «داكتيلو» تتواجه بندقية «تاج» الحاقدة الرافضة، مع الكتاب، بما يحمل من سعة أفق إنساني، ومن انفتاح عقلي، وقبول بالرأي الآخر، وتبصّر في الأمور والأحداث. ولا يتوانى «تاج» من القول لداكتيلو: «إن الكتب ألدّ أعداء الإنسان» ص 229، قبل أن يشعل النار في مكتبته، فيقتله معنوياً، قبل أن يقتله جسدياً.

يوظّف ياسمينة خضرا في سرده «بوليفونية» حوارية، هي موطن من أهم مواطن تبادل الأصوات، المعبّرة عن الأمزجة والطبائع النفسية، والمتراوحة بين

الحوار المتشنّج السجالي المشحون بالكراهية والفظاظة بين المتخاصمين (عيسى والخباز) والحوار المراوغ (زان والياس) والحوار ذي البعد الواحد (الشيخ عباس ومريدوه) والحوار المريب (اسماعيل والداكتيلو) بما يدفع الحركة السردية إلى ذروة التفاعل بين مكونات العمل الروائي، لتشكّل بمجموعها ما كانت ترهص به الجزائر، من مخاض واحتقان أسفرا عن ذلك المآل المأسوي لهذا البلد. •

واسيني الأعرج : البيت الأندلسي

الغربة العربية ـ الإسبانية

يدور السياق الروائي في قصة «البيت الأندلسي» للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، كما ينبىء العنوان، حول بيت ورثه مراد باسطا عن جده الموريسكي أحمد بن خليل المسمى بالإسبانية غاليليو، وقد شيّده منذ قرون عدة، ليكون صورة طبق الأصل عن منزله في غرناطة، التي طُرِد منها أثناء عملية الاسترداد التي قامت بها الجيوش الإسبانية، والتي أسفرت عن تهجير الموريسكيين إلى الجزائر، ووفاءً لحبيبته سلطانة، أراده بناءً يعلو على الأزمنة، ويتوّج قصة حب خالدة. وإذا كانت رغبته أن يبني نموذجاً لبيته الأندلسي، فمردّ ذلك سعيه إلى استعادة الزمن المنصرم، زمن الوطن الأول غرناطة. وهو بمعنى ما مكان للذاكرة، وبديل عن المنفى، واسترداد لماضٍ فردوسي مفقود.

يتمثل العصب الروائي في الصراع الباطني والعلني الذي يعانيه الوريث مع السلطة البلدية التي تحاول وضع اليد على البيت، لإزالته، وبناء برج شاهق مكانه، يستوعب بمرافقه المستحدثة حاجات التطور الاقتصادي، ومتطلبات التحديث. وعلى رغم أنّ قوة السلطة المهيمنة استطاعت أن تنفذ ما أرادت، إلا أنّ مراد ظلّ متشبثاً بوثيقة قديمة حافظ عليها من العبث والسرقة والضياع، تروي انعكاس مرايا العصور على حياة هذه السلالة الموريسكية التي ينتسب إليها

الكاتب واسيني الأعرج نفسه، والتي أُجبرت على مغادرة الأندلس في القرن السادس عشر. وثيقة عن هجرة الموريسكيين إلى الجزائر قبل خمسة قرون، تحمل رَجْع التاريخ وتقلّباته، وتوقظ أحقاباً عدة، تمخّضت عن أحداث ووقائع مثيرة، وامتدت من حروب الاسترداد ومحاكم التفتيش والتطهير الديني، إلى مغامرات القراصنة ومجازفات البحّارة، وهيمنة المحتلين وأطماعهم واستبدادهم. وتعيدنا ورقات المخطوط الإثنتا عشرة التي تتصفحها الفتاة ماسيكا، بعد ان تنقذها من الحريق، إلى عمق التاريخ الجزائري.

وقد غدا تاريخ البيت الأندلسي انعكاساً لتاريخ البلد. ولا يتوانى الصحافي يوسف النمس في الرواية عن أن يختصر المغزى الذي يمثّله البيت الأندلسي: «الكشف عن تاريخ البيت هو كشف لكل الانهيار الذي أحاط بالمدينة والبلد والبشر». وإذا كان المخطوط يمسّ الحياة الشخصية للجد غاليليو، فإنّ الرواية تنشغل أيضاً بالمسألة الوطنية العامة. والراوي يكرّس جهده لتظهير موقفه من سياسة الحكام وتعرية ما يراه من فساد الإدارات والأنظمة، ومن تفاقم نفوذ المهربين وبارونات الأسواق، وأباطرة الرمل والعقارات، وتمدّد الأرجل الأخطبوطية للشركات الوطنية الأجنبية المشتركة. كما يلتفت إلى استشراء الأصوليات والجماعات الدينية المتطرفة، والاستبداد السياسي. وإلى الإحاطة بكل الواقع المأزوم والحالة المزرية. وإلى التقاط نبض الشارع الجزائري بكل ما يعانيه أو يمور به، أو يتمخّض عنه من تحوّلات عميقة وجذرية.

تُبنى رواية «البيت الأندلسي» على تقنية «الاسترجاع» فترتدّ الرواية إلى الماضي لتعمّق الوعي بمفارقات الحاضر. ومن خلال هذا التقابل بين الزمنين، وهذا التقاطع بين ما يرويه المخطوط، وما يعايشه الوريث مراد باسطا في زمنه الحاضر، ينسج السرد الروائي ذاكرة جمعية تقوم على التفاعل بين التاريخ الحي الواقعي، والمتخيّل الشعري. وثمرة هذا التفاعل أن يتحرر التاريخ المنقول إلى الرواية من صرامته ودقته، على رغم نزوع واسيني الأعرج إلى الاحتياط

والاحتراز في ذكر الأحداث والوقائع، كما يفضي التفاعل إلى إيجاد قاعدة أو مِهاد واقعي لنشاط التخييل الشعري وهواماته، وإعادة إنتاج «الحقيقية» الروائية التي هي أعمق وأغنى بكثير من كل الحقائق والوقائع المدوّنة.

والعصب الحكائي المنسلّ من الموروث العربي بالدرجة الأولى، «ألف ليلة وليلة» والمرجعيات الكلاسيكية الغربية، والإحالات الى آداب أميركا اللاتينية، يجعل من رواية «البيت الأندلسي» بناء مركّباً يتواشج فيه الماضي بالحاضر، والمرئي بالمتذكّر، والأسطوري بالواقعي. ويضيء التناوب بين صوت الجد غاليليو الذي يهيمن على الزمن الماضي، وحفيده مراد الذي يعيش الحاضر، على المسار التطوري لتاريخ الأمّة، في منزلقاتها وإحباطاتها وانكساراتها، كما في كل ما يعتمل في باطنها من صبوات وإرادات وأحلام.

يمثّل العمل الروائي عند واسيني الأعرج إلى جماليته، موقفاً فكرياً ووطنياً. لذا ظلّ هاجس الكشف عن العيوب والقصور في مجتمعه ووطنه، دأبه ومادته الروائية التي تطورت مع الزمن. فهو ما انفكّ منذ روايته «نوّار اللوز» عام 83 التي نشرت في لبنان، يرصد المكوّنات الروائية لموضوعات اتسعت حلقاتها، وتجدّدت أبعادها، وتعمّقت مضامينها ومعانيها. «نوّار اللوز» أرهصت بالنواة الحكائية الأولى التي انبثقت منها، ثم تفرّعت وتشعّبت إلى أكثر من رواية، كان آخرها «البيت الأندلسي» الذي يحمل سمات كثيرة ومناخات من أحداث وشخصيات «نوّار اللوز».

وبعدما كانت قرية مسيردا الجزائرية الحدودية هي نقطة التماس بين الماضي والحاضر، وبؤرة الصراع على السلطة ومؤسساتها، والصورة الشفافة عن فساد الموظفين وتفشّي البيروقراطية، فإنّ «البيت الأندلسي» يضع إصبعه على الانحلال والاهتراء اللذين نخرا أوصال الدولة وأجهزتها بصورة أكثر اتساعاً وشمولاً.

وكما كان في صالح الزوفري بعضٌ من حيوية زوربا اليوناني؛ كذلك

الأمر في غاليليو العاشق للحياة والأرض. غاليليو الشخصية الملتبسة. العاشق المتيّم والمهووس بالكتب والمخطوطات، والذي لم ينضب حلمه، على رغم ما تناوب عليه من مآسٍ وخيبات، وما قاساه من وحدة وغربة، وما تجمّع في أعماقه من هزائم التاريخ وعنفوان الأحرار. كذلك لم نفتقد المرأة الحلم. فكما كانت لونجا في «نوّار اللوز»، فإنّ سلطانة في «البيت الأندلسي» صورة عنها. المرأة المتعطّرة. المرأة النجمة والأسطورة. ومسيردا مثل الجزائر ضحية العسكريتاريا والثورات المجهضة والحروب الأهلية، وتحوّل القهر الاستعماري إلى قهر بوليسي.

وكما وجدنا في روايته «سيدة المقام» «مدينة تموت وتتهاوى مثل الورق اليابس. كل شيء فيها بدأ يفقد معناه. الشوارع، السيارات، الناس» (ص 31)، فإننا نلمس الخيبة على وجه مراد باسطا وعلى لسانه، وهو يرى مدينة الجزائر بدأت تفقد ذاكرتها، وهي على مشارف السقوط، بين أيدي السماسرة والانتهازيين والمتعصبين الدينيين.

ولأن الرواية قادرة على امتصاص واستيعاب كثير من الأنواع والتجارب والأجناس الأدبية، يجعلها واسيني الأعرج في بعض المواضع حقلاً للتأمل في المصائر والنهايات، مستخلصاً العِبَر عن الحياة والحروب والتجارب والموت وفقدان الأهل والأحباء. وهو يعيد استجواب التاريخ من خلال السؤال عن السبب في خروج طارق بن زياد الى أرض الغير، وترك أرضه التي تحتاج إلى حبه ورعايته وصبره. إلى أرض أشبه بمنفى طويل دام ثمانية قرون وانتهى بالمذابح، وفرض الخروج القسري على الأحفاد تاركين أجداث أجدادهم وأحلامهم في أرض عمروها ونهضوا بها. ولعلّ القاصّ في مجمل الأحداث المروية عن التهجير القسري لعرب الأندلس ويهودهم، رمى إلى التأمّل في معنى الوطن، وكيفية تملّكه والحفاظ عليه. كما رمى من خلال استعادة فظائع التفتيش الكنسي التحذير من نشوء بوادر محاكم أصولية إسلامية، تلتبس فيها عملية القتل بالواجب الديني.

وإزاء التعصّب الديني والوطني تضيء الرواية على ضروب من الناس المتسامحين، مثل أنجيلو ألونصو الراهب الإنساني الذي أنقذ غاليليو من محرقة التفتيش الإسباني. كذلك تعبّر رغبة مراد باسطا بأن يُدفن في مقبرة ميرامار، عن هذا النزوع إلى الانضواء تحت لواء الانفتاح الديني، حيث إنّ هذه المقبرة هي الوحيدة في العالم التي لا تميّز بين الأموات، مهما تباينت أديانهم ومذاهبهم. وقد سبق ان طرح واسيني الأعرج في روايته «الأمير» مسألة التسامح الديني.



السرود الشفهية

يقدم الروائي السوداني أمير تاج السر في روايته «اشتهاء» صورة عن «نقيض البطل». نقيض السجايا التي يتمتع بها عادةً البطل الروائي أو السينمائي المألوف، من وسامة أو مكانة اجتماعية أو رزانة فكرية. هو على خلاف ذلك، رجل معتوه وعنيف وغريب الأطوار. ويشكل مع مخدومته حورية الحضرمية بنزواتها الحادة، كما هو بهلوساته وهذيانه عصب السرد، ونبض الرواية التي تسودها حالة من الفنطازيا، وخليط من الأخيلة والوقائع المتواشجة. ولا تختلف هذه الرواية بالكوميديا السوداء التي تغشاها عن أي من رواياته السابقة. و«اشتهاء» على ما يبوح به الكاتب، تعديل لروايته السابقة (صيد الحضرمية) التي يستأنف فيها المؤلف إعادة تظهير الموروث السوداني المحلي، كما سبق جلاؤه في أعمال اخرى، لا سيّما أنه موروث غني، كان حصيلة تلاقح بين إرثين عربي وإفريقي، وزمنين ماض وحاضر.

وأمير تاج السر الذي بدأ شاعراً وانتهى روائياً مع «كرمكول» 1988 أولى قصصه، إنما يتفرّد بالكتابة عن أجواء السودان وإيقاعاتها الغريبة وغموضها السحري. وربما زوّدته رحلاته كطبيب إلى مناطق سودانية قصية، بمواد ومعطيات روائية نجمت عن معاينته المرضى، وتسقّط حكاياتهم وحكايات

أنسبائهم وعائلاتهم، وما شاهده بعينه وتلمّسه واختبره من عواطف الناس وهواجسهم واستيهاماتهم. كما كان لقراءات الكاتب وإعجابه الشديد بروائيي أميركا اللاتينية، وعلى رأسهم غابرييل غارسيا ماركيز دورٌ هام في صقل أسلوبه الروائي، واجتراحه الصور والأوصاف المبتكرة التي تخرج عن نمط ما استقرت عليه الكتابة التقليدية، حيث اللغة الموحية والساخرة تنقل أجواءً أسطورية وسحرية منبعثة من واقع شديد القساوة والمرارة. واقع يمثل روح البيئة ومعاناة أبطالها الظلم والتحدي، وترسم مدارات الفقر والعوز، كما ترسم «بورتريه» لشخصيات مخادعة اومغفلة اوشخصيات منفّرة، وللمكان دورٌ هام في جميع رواياته. في هذه الرواية، كما في «إيبولا» حيث خليط من الجنسيات و الديانات والانتماءات المتعددة والمتباينة التي تتعايش في منطقة واحدة. الأمكنة في رواياته هي البؤرة التي تلوّن مصائر أبطاله. هي البؤرة التي تتناسل منها الحكايات الحقيقية والمتخيلة، وتلتحم فيها الوقائع بالخرافات.

المخبر الحكواتي

والحكايات هي على صلة وثيقة بالحياة اليومية، وبالسرود اليومية الشفهية، وبالمنابع القصصية الشعبية. وهي المادة الخام التي يشتغل عليها أمير تاج السر، ليحوّلها إلى عمل كتابي متقن. وتبدو الكتابة بهذا النحو أشبه بالتلصص على حياة الناس الداخلية. وهذا ما جعل الالتباس قائماً في روايته السابقة «صائد اليرقات» بين مهنة المخبر الحكومي الذي يتجسس على الآخرين، ويكتب التقارير عنهم، وبين امتهانه كتابة الرواية، ولو بشكل مؤقت.

تدور رواية «اشتهاء» حول عالم البلدة السودانية الشمالية التي نكتشفها ولا نكتشفها لصعوبة التفريق بين المعيوش والمتخيّل، الواقع والأسطورة. ويبدأ زمن الرواية لحظة دخول المدرس عبد النبي سمارة إلى هذه البلدة بعدما نقلته إليها وزارة التربية من مدينة دنقلا الشمالية، فيعلق في حبائل حورية المصلح التي

نصبتها له، وأوقعت فيها قبله أزواجاً عديدين، قبل أن يضيعوا أو يُقتلوا أو يلف مصيرهم الغموض.

حورية الشبق والاشتهاء كما يسميها السارد. هو وصفٌ يختزل به حياة بطلته اليمنية الأصل، الغجرية التربية، الجامعة بين طبع الحضارم وطبع الغجر.

والبلدة هذه تمثل البيئة السودانية المحلية التي تعيش خارج رعاية الدولة المركزية، ولا يوليها المسؤولون أي عناية ما عدا الوعود المؤجلة، حيث غرسوا تربتها بأنواع غير مألوفة من البذور وتركوها تالفة وذهبوا. أما محصّلو الضرائب فهم حاضرون وخشنون وقساة، طاولت ضرائبهم حتى أقفاص الدجاج في البيوت. بلدة محرومة حتى من ضوء الكهرباء الشحيح، وعرضة للتناحرات والتقاليد الفجة وعصبيات القبائل، واتّباع السنن المرذولة والمتخلّفة. من هذه البلدة النائية يطلق أمير تاج السر هجائيته السياسية ضد الدولة وإداراتها اللامبالية والمهملة. ويقف من خلال شخصية التاجر شاطر والصائغ محجوب على أحوال البلدة السودانية الشمالية، والتحوّلات الاقتصادية والاجتماعية بفعل الهجرات إليها والنزوح منها. وربما كانت لحظة التبدلات هذه عسيرة جداً، ومفتوحة على مصراعيها، بما يشبه، كما في الصفحات الأخيرة من الرواية، دراما وطنية تمتزج فيها المصائر والأفكار، وأحوال البلدة وعناصرها المادية والإنسانية، في لحظة تحوّل مجهول بين قطبين وزمنين؛ زمن التقليد وزمن العصرنة، حيث نجد أبطال الرواية نساءً ورجالاً يلتمسون حياة أخرى، غير التي يعايشونها في البلدة، ويؤثرون شراء مساحيق وعطور وسجائر وسلع أخرى أوروبية مهرّبة أو مغشوشة أو مقلّدة عن ماركات شهيرة. لكن البلدة لا تخلع عنها ثوبها المحلي، ولا تتنكر لماضيها، فتختلط هذه السلع الأجنبية بسواها من بخور وعطور شعبية نفّاذة الرائحة، وأساور من عاج مزيف وخرز وتمائم وأحراز.

غواية الغرب

ومثّلت قبلاً رواية «العطر الفرنسي» لتاج السر غواية الغرب الذي سلب

لبّ علي جرجار، وهو يترنح تحت تأثير السحر الآتي من بعيد، من خلال علاقته بكاتيا الممرضة الفرنسية العاملة في مجال الإغاثة في شرق السودان. ودلّ بهذا الافتتان على استلاب الشخصيات، ومأزق الهوية الوطنية، في ظل تاريخ إفريقية المعاصرة التي تنتقل من مرحلة سيئة إلى مرحلة أسوأ؛ من الفساد الطبقي والاقتصادي إلى الديكتاتورية، إلى التعصب الديني. استلابٌ يُعبّر عنه بالهوس بكل ما هو غربي، ويشكل حلماً بديلاً عن الواقع المؤلم والبائس.

في رواية «اشتهاء» يسرد الراوي مصائر أبطاله الغامضة. وكلهم يدورون في فلك حورية الحضرمية التي تتقلّب على نار العشق والصبابة، والتي تقتنص عشاقها وأزواجها من طريق الشعوذة والتعازيم والرقى التي تديرها العرّافة بديعة حسّاب، وينفذها غشيم كرو، وهذا ما حصل حين وقع اختيارها على المدرّس الجديد عبد النبي سمارة، بعدما كانت قد اقترنت سابقاً بقبر سلاس وعلوب واتمني وشاشوق، الذين قضوا أو اختفوا. فيجزّ خادمها المخبول خصلة من شعر المدرس وهو نائم، ويحك جلده حتى يسيل الدم، ويخطف سرواله بطلب من العرّافة، لتمارس سحرها المؤثر على هذه البقايا الآدمية والمادية، متيحة المجال لحورية للسيطرة على قلب العاشق الجديد.

ويصور أمير تاج السر حفل زفافهما بطريقة غرائبية، يجمع فيه غشيم المعتوه الذي يتولى مهام إقامة العرس، لفيفاً من الناس المختلفين أو يتخيلهم. وهذا الحفل يحمل طابعاً فولكلورياً يحاول من خلاله الراوي أن يستعيد أجواء تقاليد الأعراس الشعبية في الشمال السوداني، وما يتخللها من أغان وإيقاعات وارتجال للقصائد والأشعار الشعبية، ومن رقصات وأزياء مزركشة، ومن تزيّن بالحلى النسائية المبتكرة.

وتتسرب في الرواية من خلال ازدواجية الواقع والأسطورة مواقف الكاتب حول العديد من القضايا، مثل حرب الجنوب ومسؤولية حكومة الخرطوم عن ذلك. وهذه الحرب شكلت قبلاً قضية محورية في روايته «رعشات الجنوب».

كما ينتقد غياب برامج الدولة التنموية وشراسة المؤسسة الأمنية، ويقدح في ادعاءات الفقهاء المتزمتين واجتهاداتهم، وإيديولوجية الجهاد.

وتحتل الأسماء والألقاب في الرواية مكانة أساسية، كما هي الحال في المجتمعات التقليدية التي تعدّ الإسم أو اللقب جزءاً جوهرياً من حياة الشخص ومصيره. فالإسم او المعاني الحافة به «connotation» تعبّر عن نزعة سحرية ترى إلى خصائص الإسم انها تتفاعل مع صاحبه. ويشكل هذا الأمر أحد تجليات الموروث الفكري للمجتمع. وهكذا نجد أهل البلدة يسمون أو يلقبون الأشخاص بأسماء أو ألقاب تُسبغ على أصحابها دلالة التهميش أو الازدراء، مثل غشيم وقبر وشاشوق وعلوب وعبده كورة والشيخ المربوط، وأسماء أخرى تطرد، حسب العقلية السحرية، الشر عن صاحبه أو صاحبته، مثل وهيبة الإسم الثاني لحورية بطلة الرواية.



غسان كنفاني

.نقد الذات الفلسطينية

ثريةٌ تلك السيرة التي ما تزال تلقي بظلالها، بعد أكثر من أربعين عاماً على غياب صاحبها الشهيد غسان كنفاني، الذي ولد من رحم نكبة فلسطين المغتصبة، قبل ان يُخترم عمره باكراً. ثرية بما انجزه من أعمال دلّت على حيويته الزائدة، وعلى رغبة ملحّة في احتواء العالم بين يديه، أو ترك بصماته عليه. وكأنما أراد اعتصار سنواته واستباق موته، بمزيد من المواجهات النضالية، والاختمارات الإبداعية المترعة ببذور الخلق والتجديد، المتناسلة وجوهاً وأحلاماً، المتعددة الأصوات والمواهب. فكان الصحافي والروائي، والمناضل والعاشق. والكاتب التراجيدي والكاتب الساخر. ورغم كلّ هذا التعدد في صوره ومراياه، كان غسان كنفاني واحداً في التحامه بالموضوع الفلسطيني إبداعاً أدبياً، وحركة سياسية، وقضية كرّس حياته ونفسه للذود عنها، وقضى غِيلةً في سبيلها. صنعته المحنة الفلسطينية مرجعه ووجعه الأول والأخير.

فكان المثقف والمناضل الذي تكثّفت في حياته وإبداعاته ومواقفه كلّ الأزمنة والأمكنة والتجارب التي دارت حول فلسطين الوطن المسلوخ. كانت فلسطين في القلب من كتاباته. وكأنّما قرّ في ذهنه أن الالتصاق بالموضوع الفلسطيني ليس حصيلة خياره الحر، أو مشيئته الفردية، إنما قدره، وواجبه

المحتوم الملقى على كتفيه. فهو ذخيرته وعصب ذاكرته وتاريخه. لكن إحرازه قصب السَبْق لا يقتصرعلى استلهامه عناصر الحياة الفلسطينية المثقلة بمرارة الإحساس بالعجز والقهر والإحباط، ومذلّة الشتات والمنافي القسرية، وتداعياتها المأزومة، إنّما الفضل فيما ابتكر وألّف، انّه تخطى كل الكتابات الفلسطينية الموسومة بالخطابية والارتجالية والضحالة، باسم المبادىء العليا والقيم الوطنية والقومية. فنأى في رواياته وأقاصيصه ومسرحياته عن النبرة الدعائية والطروحات الإيديولوجية والواقعية المسطّحة، وأعرض عن الشخصيات المنمّطة والتوصيفات المزيّفة. وأضاء بالمقابل على الشخصيات الفلسطينية الانتهازيّة والخائبة والمخدوعة والمتقاعسة. لكنه صوّر إلى جانبها الشخصيات المضحّية والصابرة والمناضلة.

واستطاع كنفاني أن يبني رؤيته الأدبية على قاعدة أعرض بكثير من المنظور السياسي الضيّق، الذي شاع في حقبة الحرب الباردة. تلك الحقبة الموّارة بالتحوّلات والانعطافات السياسية، والمتأجّجة بالصراعات العقائدية، والملتمسة الالتزام معياراً لا غناء عنه في أي عمل أو قول، فكانت نظرته اشمل من تلك الحدود، وفوق الإملاءات والنصائح، إذ رأى أنّ القضية المحقّة والعظيمة لا تصنع أدباً عظيماً، وأنّ الشعور الوطني عَرَبَةٌ تحتاج إلى وقود، والوقود هو العبقرية، كما قال. وعليه فإنّ القصور الفنيّ في العمل الأدبيّ عائق يحول دون دخوله محراب الأدب الوطني، وإن ادّعى صاحبه ارتباطه بهموم شعبه وقضاياه. وفحوى منظوره النقديّ يمكن استشفافه، عبر مقالات متفرّقة ملوّنة بحس الطرافة، جمعها محمد دكروب في كتاب «فارس فارس». وفيه اقتنع كنفاني أن لا تعارض بين جذوة العاطفة وجذوة الثورة، وإن الإنسان الثوري ليس إنساناً غارقاً في القتل والدّم، بل هو يحب ويحلم. لذا لم يتوان كنفاني المناضل، عن تدبيج آيات الحب والصبابة لغادة السمان مثل أي عاشق متيّم، بل أقول مثل أي مراهق غرّ. وقد استخفّ بالفن الرديء مضموناً وشكلاً، وذلك المسكون بالخطابة والمباشرة والرتابة.

كما انتقد الأدباء الذين تدور موضوعاتهم حول أَناهُمُ الفردية. بيد أنّ كنفاني الحزبيّ الآخذ عهدَ ذاك بتلابيب الماركسية، مالبث أن وقع هو عينه في مواطن عدّة فريسة الشعائرية السياسية التي حذّر منها سواه. فصفّق لكتاب «المعلّم» ماوتسي تونغ عن حرب العصابات، ووصفه بانّه دستور عمليّ. ونصح كلّ فدائي ان يضع نسخة منه تحت وسادته.

التوهّج السياسي

بيد أنّ هذه الحماسة التي أبداها كأي يساري عهدذاك، ظلت في إطار الممارسة السياسية، ولم تأخذ مداها في كتاباته الروائية إلا بمقدار الدفع بالقضيّة الوطنية إلى واجهة العمل الأدبي، بوصفها النسغ الحي الذي ترتوي منه هذه الكتابات. ومردّ المسألة أنّ المأساة الفلسطينيّة تحمل في طياتها العناصر والمفردات السياسية المتوهّجة التي تشكّل مادة مطواعة، وقابلة لأن تكون رافعة أو أداة من أدوات المقاومة المعنوية الموازية، أو الرديفة للعمل العسكري. لكن هذا الاعتبار لم يخلخل عند كنفاني العلاقة بين الشكل والمضمون، ولم يكن هذا المضمون مجرداً من حوامله الفنيّة الجمالية. إنما قُرئت رواياته من خلال التقنيات القصصية الراقية والتجريبية المتطوّرة، وبات له معجمه الرمزي، مثل: الصحراء، والأرض، والخيمة، والشمس، والخزّان، وعقارب الساعة، والخِصاء، وسوى ذلك من رموز لعبت دوراً في بناء المعاني والدلالات، وعبّرت عن إرهاصات العمل المقاوم، وانبثاقه الأوّلي من صلب معاناة النزوح والتغرّب.

التصق كنفاني بقضيته التصاق الجنين بحبل السُرّة. وعبّر من خلال سلسلة مؤلفاته السردية عن المسار الذي نقل الفلسطيني من وهدة الخنوع إلى أفق المقاومة. ومن البحث عن خلاصه الفردي إلى السعي إلى الخلاص الجماعي. ومن المراوحة في المكان، إلى التحرّك إلى الأمكنة التي تُسدد منها رصاصات النصر. وقد واكبت روايات كنفاني الوعي الفلسطيني عندما كان قاصراً «عائد إلى

حيفا» و«رجال تحت الشمس». ثمّ عندما تحوّل إلى وعي مكتمل، انفتحت فيه الذات الفلسطينية على مكوّنات هويتها، وعلى مكامن ضعفها وقوّتها، وعلى تأسيس صورة جليّة للوطن من خلال العمل المقاوم، واستبدالها فكرة اللاجئ بفكرة الفدائي. لكن القدر غدر بكنفاني، قبل أن يُفجع بفصائل المقاومة وهي تتعثّر، وتنحاز إلى أنظمة متناحرة، وتدفع ضريبة الانحياز ولوغاً في دماء بعضها البعض.

كتب كنفاني رواياته بطريقة مكثفة إيحائية ورمزية، لذلك كان العديد من النقّاد يحسبونها قصصاً أكثر منها روايات. أوغل في البداية في مواطن ملتبسة لكنّها جريئة. كانت «عائد إلى حيفا» إحدى الروايات المفاجئة بتوقيتها وموضوعها. كانت محاسبة للذات وإدانة لها، لأنها طاردت الوهم بدل ان تواجه الواقع. تحوّل ابن سعيد وصفية «خلدون» الفلسطيني الذي تبنّته العائلة الإسرائيلية التي احتلت منزلهما، بعد أن نسياه فيه اثناء فرارهما، إلى «دوف» الضابط في الجيش الإسرائيلي. لم يستطيعا استرداد الزمن الماضي. استرداد ابنهما المفقود الذي تنكّر لأبوتهما. ولم يتمثّل المأزق في عودة الوالدين خائبين، بل بانهيار منظومة من القيم والمفاهيم المغلوطة عن الوطن وعن المواطن. وسقوط مسلّمات خاطئة عاشا في كنفها، وأدركا بعدها ضرورة التأسيس لفكرة الوطن من جديد، وإمعان النظر في معنى العودة. وقررا التخلّص من عار خلدون- دوف، ببديل اكثر نجاعة واشراقاً، هو شقيقه خالد المقاوم الذي يرسم طريق المستقبل.

الموت السامي

في «رجال تحت الشمس» التقطت عدسة كنفاني الروائية ثلاثة فلسطينيين على الحدود الصحراوية بين الكويت والعراق، وهم يلوذون داخل خزّان حديديّ في عزّ الظهيرة، هرباً من أعين حراس الحدود، فماتوا داخله دون أن يقرعوا جدرانه، دون أن يدقوا ناقوس الخطر. ظلّ سؤال سائق الشاحنة أبو

الخيزران بعد أن رمى جثثهم في الصحراء معلّقاً: لماذا لم تدقوا جدران الخزّان؟ وقف النقّاد طويلاً أمام هذه العبارة الملغزة، وتفنّنوا في استعراض دلالاتها ورمزيتها، وفسروها تفسيرات شتّى. وككل رمز حمّال أوجه، عبّر موت هؤلاء عن موت في غير مكانه المعتاد. الموت المجاني الذي يلاحق الفلسطيني المطارد، قبل أن تضيء أمامه الشرارات الأولى للمقاومة طريقاً لموت ذي هدفٍ سامٍ.

اما «ما تبقّى لكم» فتقف على ضفّة الشعر، في سياق تقنية روائية متطوّرة تقوم على التقاطع والتمازج والانتقال، والتلاعب بمستويات السرد، ودفق الذكريات. لا سيّما رسم خطوط الصحراء وتداخلها مع الشخصيّة. الصحراء تتحول إلى مدى عدائي. إلى دعوة خفيّة للتّحدّي والمغامرة القاتلة في معظم الأحيان. قيل أنّ كنفاني تأثر في قصته هذه برواية «الصخب والعنف» لوليم فوكنر، لكن الروح الفلسطينية لم تحتجب عنها، فهيمنت على أحداثها، وعلى زمنها المتوتّر:

وأفضى تطوّر الأحداث وظهور العمل المقاوم، في رواية «أمّ سعد» إلى تحويل المخيّم الذي يعيش فيه الفلسطيني، كمكان بديل عن وطنه، إلى بنية ثورية، ومعبر لاسترجاع المكان الأصيل، أو المكان الأمّ، حسب عبارة نهى بيومي.

كتب غسان كنفاني عن قضية شعبه المشرّد بأسلوبه المميّز ورؤيته الثاقبة. كتب عن مطاردة الفلسطينيين أوهامهم، وعن مغامراتهم اللامجدية ومآزقهم وخيباتهم، بيد أنه كان متفائلاً بانبثاق إرادة التحدّي لديهم، حينما سيكتشفون إمكانياتهم الخلّاقة وأهدافهم الواقعية. وفتح عيون الروائيين الفلسطينيين، بعد عقود طويلة على التقاط العصب المؤلم في الجسد الفلسطيني الذي يعتريه الخمود تارة، والارتعاش طوراً. وأثمر خطه الروائي النقدي الجريء عن نبش المطمور والمسكوت، في حياة فلسطينيي الداخل والخارج. أذكر في هذا المقام المعمار الروائي «الغشوة» الذي وضعه راضي شحادة، من داخل الأرض

المحتلة، ليروي في ثمانمئة صفحة نشوب المنازعات العائلية والطائفية والحروب اليومية المبتذلة بين الفلسطينيين في ظل الاحتلال. كذلك يمكن الإلماع إلى رواية الصحافي سيد قشوع «ليكن صباحاً» ليطّلع القارئ على فضاء فلسطيني محلي داخلي، يختنق بتناقضاته وأوضاعه المزرية. وروايات اخرى، مثل «حليب التين» لسامية عيسى التي ازالت الأقنعة عن القيادات الفلسطينية في المخيمات اللبنانية. غسان كنفاني يتحسّر بالطبع من هذا المآل المحزن، لكنه ربما ينتظر ربيعاً فلسطينياً سيزهر حتماً.

سيد قشوع: ليكن صباحاً

يكتب بالعبرية هويته «الممزقة"

ينمّ عنوان رواية «ليكن صباحاً» لسيد قشوع، عن محاكاة الإصحاح الأول من سفر التكوين، المعبّر عن إرادة الخلق الإلهية. والدال على بداية حقبة جديدة يتولى فيها الفلسطينيون زمام حكم بعض مناطقهم التي جلا عنها الاحتلال الإسرائيلي، عقب توقيع معاهدة السلام. وككلّ بداية فإن هذه الحقبة التدشينية محفوفة بالمخاطر والعثرات والصعوبات. بيد أن الرواية لا تتطرّق إلى هذه المرحلة المفصلية. بل إلى الظروف والأحداث التي سبقتها وأفضت إليها، وتدور في قرية عربية كانت تحت الحكم الإسرائيلي المباشر، قبل أن تُعاد في نهاية الرواية، إلى السلطة الفلسطينية. وكان من البديهي أن يلقى مثل هذا التحوّل استجابة طيبة لدى أهل القرية. لكننا نباغت بردّة فعل تخالف المتوقع، حيث يُحبط والد الصحافي، وهو مفتش متقاعد في وزارة التربية الإسرائيلية، لأنه يرى أن إسرائيل هي المكان الملائم للعمل والإقامة وإحلال النظام. بينما يتوجس من الدولة الفلسطينية الوليدة، ومن عدم قدرتها على ضبط الأوضاع، ونصب موازين العدالة. أما الأم فتسند خدها بيدها اليسرى وهي صامتة. ويردد الأخ الأكبر أنها مشيئة الله. ويحتدّ السمّان محتجاً «بأن اليهود باعونا». في حين يبدو الاتفاق صفقة مربحة للإسرائيلي، فهو بتخليه عن هذه المناطق، يُبعد عنه

كأس الأصولية التي بدأت تطغى مظاهرها على نمط حياة سكان الأرض المحتلة.

رواية سيد قشوع، وهو كاتب وصحافي فلسطيني يعمل في جريدة «هآرتس» الإسرائيلية تُظهّر العلل الاجتماعية التي تنتاب المجتمع الفلسطيني الداخلي، بكلّ ما فيه من انحرافات وجنوح وعنف مستبطن. كذلك ترسم الوقائع اليومية لمعاناة الفلسطينيين مع المحتل الذي يقطع التيار الكهربائي والماء عن القرية التي تدور فيها الأحداث لأسباب مجهولة.

تتقاطع في الرواية بعض ملامح من سيرة الكاتب الذاتية، وسيرة شعبه الذي يتمزّق بين هوية مفروضة عليه، وهوية مرتجاة. ويُنزل القاص سوية الصراعات من مآلاتها المصيرية الخطيرة، إلى خصومات حول مسائل الشرف والميراث، والأعمال الثأرية بين الأهالي، والمنازعات العائلية على السلطة المحلية، وتصفية الحسابات. فالحروب الكبيرة لا تُنسي هؤلاء صراعاتهم المبتذلة اليومية.

ليس العربي الفلسطيني في الرواية من صنف الملائكة. بل هو مثل كلّ العرب في أقطارهم يعاني الأمراض الإجتماعية عينها. وعلاوة على ذلك، تتجاذبه نزعة الحفاظ على خصوصيته الفلسطينية، ونزعة التماهي مع اليهودي. وهو منصاع مثل سائر البشر في العالم، للتطور المعولم الحاصل اليوم، ومهووس بالاستهلاك الرخيص والرفاهية الخادعة.

يعرّي قشوع بطله الفلسطيني الذي يعيش تحت ضربات المطرقة الإسرائيلية من أيّ ادعاء بطولي، أو تبجّح فارغ، فهو ينكفىء إلى حياته الخاصة، ساعياً إلى تحصيل رزقه، ولو كان أحياناً على حساب مواطنيه من فلسطينيي الضفة وغزة، حيث إن الجنسية الإسرائيلية التي يحوز عليها، غدت عنده مصدر رزق، وتحوّل كثيرون من مواطنيه إلى سماسرة وأرباب عمل، يتعهّدون العمال الفلسطينيين الآتين من خارج مناطق الاحتلال، عن طريق

كفالتهم. وبقدر ما كان الوضع الإقتصادي يتردّى في الأراضي الفلسطينية ويزداد سوءاً، كان وضع عرب إسرائيل يزداد بسطةً في الرزق. هل نتحدث عن شعب واحد، ومصير واحد، وقضية واحدة؟

مشهد تراجيدي

بل يبلغ الهوان والضعف والمذلّة حدّاً يدفع أبناء القرية، إلى الانقلاب على إخوانهم من العمال الفلسطينيين الذين كفلوهم، فيتخلصون منهم بتسليمهم إلى جنود الاحتلال بناءً على طلبهم لأنهم يخشون ارتكابهم أعمالاً مخلّة بالأمن. ينقلب أهل القرية الذين تظاهروا قبل يوم في شوارع قريتهم ضد إسرائيل، ولوّحوا بالأعلام الوطنية والقومية والشعارات الحماسية، ينقلبون على أبناء وطنهم لقاء وعد من الإسرائيليين بإعادة التيار الكهربائي والمياه إلى البلدة. بل يمارسون على العمال أشنع الأعمال، حيث يجرّدونهم من ثيابهم ويتركونهم في سراويلهم الداخلية، ويضربون بعضهم بالهراوات، ويكيلون لهم الشتائم لطمأنة الإسرائيليين.

وتتجلى في هذا المشهد «التراجيدي» الذي يتصارع فيه الفلسطيني مع أخيه الفلسطيني أقصى اللحظات قساوة ومفارقة في الرواية. مشهد صنعه طرفان: دهاء العدو وصلفه، من جهة، وإذعان الفلسطيني وضعف حيلته، من جهة أخرى. ورغم ذلك أردى الإسرائيليون اثنين من العمال، وظلّ الحصار مفروضاً على القرية أياماً عدة.

في ظلّ الحصار هذا الذي يعبّر عن روح الانتقام عند الإسرائيليين، يتتبّع الروائي عبر سرديته، التي تتوسّع دون استفاضة او استطراد، ضنك الحياة المعيشية والحياتية، وانسداد مساراتها التلقائية، حيث غدت أكثر عسراً، وأضحى المرء لا يحصل على أولويات العيش من مأكل ومشرب ونظافة إلا بكثير من التعنّت، ومزيد من التقشف. وقد احتلّت هذه الأوضاع المزرية فصولاً كاملةً من الرواية، حيث يصف قشوع كيف كان الأهالي يرفعون القاذورات،

ويصلحون المجاري الصحية، ويؤمّنون الماء، ويتهافتون على شراء المواد الغذائية، بل ويهاجمون منزل الصحافي ليستولوا بالقوة على ما ادّخره من طعام ومؤن. ثم يصف السارد الحالة النفسية المبتهجة التي سادت أهل البلدة، لحظة إعادة التيار الكهربائي إلى المنازل، وتدفق المياه مجدداً في الأنابيب والحنفيات.

سردية قومية

لم يحجب الحصار على خطورته الضوءَ الذي يلقيه السارد على الأمور الثانوية التي تنشغل بها طائفة من سكان البلدة، كأن تنتظر بفارغ الصبرعودة التيار لتتابع المسلسل المصري على إحدى القنوات الفضائية. كان الحصار فرصة لاختبار النفوس والإرادات، واكتشاف معدن الناس. وكان معظمهم يؤكدون أن كلّ شيىء سيصطلح في نهاية المطاف، لا سيما الأب المقتنع بان الأمور إذا ساءت فستعود إلى سابق عهدها، والحياة ستسلك مسارها الطبيعي. وهذه الثقة ناجمة عن إيمانه بالدولة الإسرائيلية، لا سيما أن حزب العمل كان على رأس الحكومة آنذاك، وكان هو من بين محازبيه. وإذ اتُهم بالخيانة، فإنه صعُب وضع معيار يفصل بين العمالة والوطنية، بين الواقعية البراغماتية والموقف الإيديولوجي. فما كان يُحسب خيانة في الفترة الأولى من الاحتلال، ما لبث أن أصبح أمراً مشروعاً وذكاء عملياً. ولعلّ هذا الالتباس مرده سياق تربوي خضع له فلسطينيو الداخل طلبةً وأساتذةً. فعملية التثاقف أوغسل الأدمغة تجري على قدم وساق، من خلال فرض تدريس التاريخ اليهودي على الناشئة الفلسطينيين، وضرورة إلمامهم باللغة العبرية. وتبدو زوجة الصحافي، وهي معلمة جغرافية في إحدى المدارس الرسمية، مرآة لما يعكسه المجتمع اليهودي عن نفسه وعن تاريخه، وعمّا يرسمه من وجوه خادعة، وأحداث مختلقة أو مزيفة. المشكلة ليست في الإذعان لقوانين المحتلّ وأوامره، بل في فرض سرديته القومية، عبر تنشئة الأجيال العربية على استبدال تاريخهم ورموزهم بتاريخ الإسرائيليين ورموزهم. وزوجة الصحافي تمثّل عيّنة من هذا الجيل المهجّن ثقافياً. فهي

كمعلمة تعلم طلابها العرب تاريخ «الحالوتسيم (الرواد الصهاينة) ودور الصندوق اليهودي، دون أن تمتلك أدنى فكرة عن خلفية الموضوعين. والمرأة على ما يقول زوجها الصحافي: «تعتبر أنّ كلّ ما تقوله الكتب صحيح» وهي تعلّم دون أن تطرح على نفسها أسئلة عن صحّة ما تعلّمه لطلابها الفلسطينيين. فالأدوات المتوفرة لترسيخ أقدام الاحتلال لا تقتصر على الأدوات العنفية، بل على استخدام القنوات الثقافية. ورغم ذلك ما فتىء الجيل الفلسطيني في الداخل عصيّاً على التطبّع الكامل، لكنّه يعيش حياةً قلقة، دون أن يجد بوصلة يهتدي بها.

«ليكن صباحاً» هي عين الصحافي العربي، وهو ينقل بتجرّد وموضوعية أحداثاً داخل البلدة الفلسطينية التي تتأرجح على الحدّ الفاصل بين فلسطينيتها وإسرائيليتها. كما هي حال الصحافي نفسه الذي يحاول أن يتساوى مع زملائه الصحافيين اليهود في الجريدة دون جدوى، كما لا يفلح عند العودة إلى قريته الفلسطينية إلى جوار أهله وأصدقاء طفولته وزملاء مدرسته، في استرجاع جذوره الوطنية والمحلية.

تتميز كتابة قشوع حينما يتطرّق الى الأحداث والوقائع العسكرية أو السياسية بحيادية الإعلامي ومهنيته، وبأسلوب يشبه الريبورتاج الصحفي. وهو يكتب بلغة سلسة ذات منحى حكائي، عندما يتعلق الأمر بجانب من تاريخ القرية وعلاقات عائلاتها بعضها مع بعض. وحين يعرّج على مرحلة التلمذة لدى بطله، واكتشاف رغباته الجسدية في فترة المراهقة وصبواته الجنسية مع صديقه باسل، تتكاثف في أسلوبه الشحنة العاطفية والوجدانية. وتنحو قصته مع جدّيه إلى حالة تشبه الفنطازيا. كذلك قصة الرملاوي جارهم في أيام الطفولة وأطواره الغريبة، وجارتهم ابتسام الملقبة بالذبابة المزعجة. كلّ ذلك يشكل صورة ساطعة لبلدة فلسطينية هي أنموذج حيّ لمعاناة البحث المضني عن هوية مستقرة، تحدوها عزيمة شعب، يريد أن يطوي صفحة مظلمة من تاريخه تحت الاحتلال الإسرائيلي، بانتظار انبلاج فجر جديد.

راضي شحادة: رواية الغشوة

ملحمة فلسطين الداخل

في رواية ساحرة هي «الغشوة» ينبش راضي شحادة الكاتب والمسرحي الفلسطيني في داخل الأراضي المحتلة المطمور والمسكوت عنه في حياتنا الإجتماعية والسياسية والأخلاقية، خشيةً، أو رياءً، أو ضلالاً، أو جهلاً. في ثمانمئة صفحة يبني عمارته الروائية ممّا شاهده وسمعه ولمسه وقرأه من حياة الفلسطينيين قبل الاحتلال وبعده، موظفاً فيها الحدث الحقيقي والتاريخي، والحدث المحرّف والمتخيّل، والحكاية الشعبية والوثائق والمعلومات والنقاشات والنصوص الفلسفية. رواية لا تستجيب لمعايير التمييز بين أسلوب سردي وآخر، وبين لغة راقية فصيحة، أو لغة عامية مبتذلة، وبين مفردة عربية أومفردة عبرية أو انكليزية. رواية تُقرأ بسهولة لتركيبتها السردية البسيطة، لكنها تحفل بمكوّنات حكائية عديدة ناجمة عن تعدد المصادر وتضاربها أحياناً، وإن بدت أنّ الروايات التي يستقيها القاصّ من أفواه عجائز قريته، المسماة جب السريس، عفوية، فإنّ كثيراً منها مختلق اختلاقاً غير مقصود، بفعل ضعف الذاكرة وخلطها بين الأزمنة وبين الأشخاص. ولكنها تعبّر حتى في خلطها وتداخلها من خلال تلاعب القاصّ بعناصر روايته إلى صور مثيرة. فالكاتب يقدّم شخصيات قصته ليس في وضعها الذي رآها فيه، بل بعد تحويلها إلى شخصيات روائية مبدّلاً أسماءها، ومضيفاً إلى كلامها كلاماً لم تقله، دامجاً عدّة شخصيات

بشخصية واحدة لتمثّل شريحة أو مواصفات جماعية. بل جعل من أبطاله، وما يحدث في منطقة جب السريس «ميكروكوزموس» لكلّ هذا الشرق.

وككلّ عمل روائي فإنّ الأحداث والأقوال مرويّة بطريقة أو أخرى، ليجلو المؤلف عبرها واقعاً فلسطينياً تتناقض فيه أمزجة ابنائه، المتقلبين بين مواقفهم وخياراتهم، لا سيما بين قبولهم الدولة الإسرائيلية التي يعيشون في كنفها وتحت سلطتها، وبين نبذهم إياها كلياُ أو جزئياً، وبين العمالة أوالمكيافيلية الانتهازية الرابحة التي يمثّلها الدبعي، والوطنية الخاسرة التي يمثّلها فريد العصملي، حيث الوطنية تتناقض مع المصلحة الشخصية. بل تبدو تصرفات بعض الشخصيات تصرفات ملغزة ومبهمة تبعاً للأوضاع والظروف والتربية والتجارب. والبعض شخصيات سيكوباتية أو منحرفة كمدير مدرسة القرية المصاب بعقدة البيدوفيليه (الإعتداء الجنسي على الأطفال). والقاصّ يتوغل في الكشف عن مكنونات النفس، وتعرية السلوكيات الشائنة (ما يدور في السينما الشعبية).

المعضلة المطروحة في الرواية الفلسطينية الداخلية، إذا جازت العبارة، ومنها الرواية التي بين أيدينا، هي الإشكالية التي يطرحها وجود دولة مغتصبة تفرض هيمنتها ومصالحها وقيمها على مواطنين غريبين عنها. المعضلة ذاتها سبق أن قرأناها، في رواية «ليكن صباحاً» لسيد قشوع، حيث التأرجح بين الولاء لوطن منشود في عالم الغيب، ودولة محتلة قائمة. والصراع بين ماضي الوطن المسلوب، وحاضر الوطن المفروض الذي يقوم حكامه الحاليون بعملية مسح لهوية سكانه العرب، وسرقة إرادتهم، وإكراههم على الانصياع لأوامرهم ومتطلباتهم، وفرض الاعتراف بأبوتهم البديلة، من خلال غسل أدمغتهم «يوجد لدينا أجيال تكبر، ومنهاج حياتهم تخطّه لهم إسرائيل والسلطة» ص57,

نداء الذات

وإذا كان الجيل الفلسطيني الحالي لا مبالياً إزاء الأمور السياسية، ولا تحتل القضايا الكبرى مكانة هامة في ذهنه، فمن الطبيعي ان ينصرف بدلاً من

ذلك إلى تفاصيل حياته اليومية الروتينية، وتلبية نداء الذات، والتركيز على بناء شخصيته. ومرجع هذه اللامبالاة، تغيّر الزمن، وطول المعاناة الوطنية، وعملية التكيّف التربوي التي تؤديها مناهج التعليم الإسرائيلية في المدارس والجامعات في الأرض المحتلة..

قصة «الغشوة»، بملحميتها وتعقبها مسار التاريخ الفلسطيني قبل الاحتلال وبعده، ومواكبة حياة عدة أجيال فلسطينية عانت من غائلة الاضطهاد والظلم، تضاهي رواية القاصّ الإسرائيلي عاموس عوز «قصة عن الحب والظلام» التي أثارت عند ترجمتها إلى العربية، والكتابة عنها غباراً كثيراً. بل إن "الغشوة» هي الرواية الفلسطينية المقابلة لرواية عوز التي تمثّل النظرة الإسرائيلية لتاريخ فلسطين. وهي تطرح معاناة الفلسطينيين، بعدما وضع المستوطنون اليهود أيديهم على الأرض والحكم، وحولوا أبناء البلد إلى نازحين في بلدهم وخارجها. وإذا كان عاموس عوز أظهر في روايته التجاذبات السياسية والفكرية لدى طلائع المستوطنين المختلفين على وسائل تُمكّنهم من احتلال أرض ليست لهم، فإن راضي شحادة هو الآخر، يبرز التضاد والمشاحنات والتدافع بين فلسطينيي الداخل، وهشاشة العلاقات بينهم، ليكشف أن النزعة الطائفية متجذّرة في نفوس الفلسطينيين، وكان الظن، أن مسألة استرداد ما اغتصبه الإسرائيليون، هي على رأس أولوياتهم. بل وصل مستوى الصراع على الكبيرة والصغيرة إلى حدّ، أن أهل القرية تنازعوا فيما بينهم على أفضلية أحد المطربين المشهورين فريد الاطرش وعبد الحليم حافظ. وكادت الأمور المتأزمة بين الفريقين المتناحرين، تنفلت من عقالها. كذلك أثارت حرب الخليج، وظاهرة جيش لحد، وهجمات المقاومة اللبنانية، والموقف من حزب الله وأمينه العام الخلاف بينهما. أمّا قصة الحب بين الشاب المسيحي والفتاة المسلمة، وما أعقبها من اعتداء على أهل الشاب وحارته، فإنها دفعت الراوي بولس إلى إعادة طرح مقولة الوحدة الوطنية التي لطالما أخفت في طياتها الضغائن والأحقاد المتبادلة. واقترح تعريفاً بالوطن بعيداً عن المعاني الرومانسية والشعاراتية.

وإذا كان أبطال عاموس عوز في معظمهم من المتعلمين والأكاديميين بعد أن تلقوا دروسهم في جامعات أوروبا والغرب، فإن أبطال راضي شحادة، وإن وُجد منهم من هو متعلم أو أكاديمي، إلا أن غالبيتهم هم من عامة الشعب، وهو يروي حكاياتهم بما ينسجم مع الروح الشعبية التي تعبّر عنها روايته «الخيميائية» ذات التركيبة العجيبة التي تجمع المذكرات والمفكرات والحكايات الغرائبية والتعليقات والهوامش على بعض الحكايات، والمعلومات، والتفسيرات. وفيها يصف معاناة الفلسطينيين واحباطاتهم واخفاقاتهم، وبطولاتهم الصغيرة والعظيمة، وصراعاتهم الداخلية، ومكائدهم، وأفراحهم وأتراحهم، وأمثالهم وأغانيهم، وفولكلورهم، وأمراضهم الاجتماعية. بل تشكّل الأغاني والحكايات الكثيرة المتنوعة، والشعارات السياسية والأهازيج الوطنية، والعادات والتقاليد، المخزون الشعبي والفولكلوري الذي يضاعف من أهمية الرواية، ويجعلها أرشيفاً يحفظ الإرث الوطني قبل أن يتبدّد.

التراجيكوميديا

هذه «التراجيكوميديا» كما نحتها المؤلف، أي المأساة بوجهها الضاحك، إنما حصلت بفعل الأوضاع المحرجة التي يعيشها فلسطينيو الداخل الذي تنقلب فيه الأمور والمعايير وسُلّم القيم رأساً على عقب، وحيث تحدث المفارقات، وتسيطر المفاهيم المغلوطة والمضلِلة، وتُروّج الشائعات والحكايات الملفّقة، في ظلّ ظروف القمع والخوف والخشية المتبادلة، وعدم الثقة بين الدولة الإسرائيلية والمواطن الفلسطيني، وبين المواطن وأخيه، وهيمنة الأعراف القبلية والنعرات الدينية والعنصرية التي يفاقمها الإحتلال، ويزيد من شروخها. وإزاء هذا الواقع لا يتوانى الكاتب أو الراوي بولس من التعقيب على تحفّظ زوجته من نقل الروايات على ألسنة الناس حرفياً، بأنه سيطلق العنان لشخصياته لتقول ما تشاء دون رقابة مسبقة منه، ودون تحريف، أو سوء نية، ولو كان ما تقوله يؤلّب الناس ويثير حساسياتهم الطائفية والدينية والسياسية. ورغم ذلك فإن وجه

فلسطين في الرواية ليس الوجه المتجهم والكئيب والمأسوي، بل الوجه المبتسم والساخر الذي يجمع إلى مرارة الإحتلال، حلاوة النكتة والطرفة وحسّ الفكاهة. وهذا التصوير منوط بلغة راضي شحادة الجاحظية المتهكمة اللاذعة التي تجعل من الحياة الشعبية، المتأرجحة بين قسوة واقعها ومرتجاها، وبين بؤسها وطموحها، مدار مفارقات ساخرة تسفر عن المستور من العادات والتقاليد، وترفع الغشوة أو الغشاوة، أي الطبقة التي تحجب النظر، وتعميه عن رؤية الواقع كما هو بالفعل، ودونما تجميل.

يعيش ابطال «الغشوة» ازدواجية هي ثمرة ظروف فرضت عليهم هذا التأرجح الدائم في النظرة إلى الدولة الإسرائيلية القائمة ودورهم فيها، وصوزتهم عنها، ومدى قربهم أو بُعدهم عنها. وربما أفضت هذه الثنائية المزدوجة إلى زفضهم الدولة الإسرائيلية كجهاز سياسي ومخابراتي وعسكري وبوليسي وتشريعي، بينما هم في حياتهم اليومية مضطرون للتعامل مع مؤسساتها التي تضمن لهم ديمومتهم اليومية ولقمة عيشهم. هذه الدولة كانت على الدوام تقضم ذواتهم وحرياتهم يوماً بعد يوم، وتفرض قوانينها وسلطانها عليهم، وهم لايقدرون على إعادة عقارب الساعة إلى الوراء، كما لايستطيعون تغيير حاضرهم، في ظلّ تفاوت هائل في القوة. بل إن عمالاً فلسطينيين يلهثون وراء رزقهم، كانوا يتدافعون للعمل في حفر الخنادق التي يقيمها العسكريون الذين يتحصّنون فيها لقتال العرب من إخوتهم وأبنائهم. وتكشف الانتخُابات عن عمق الخلافات وحجم المصالح التي يحرّك خيوطها الإسرائيليون، مغتنمين هذه الفرصة لزيادة الاحتقان بين الفلسطينيين الموزعين على الأحزاب الإسرائيلية يميناً ويساراً. وبدل أن يمارسوا حقوقهم الديمقراطية، تقوم بعض الأحزاب الإسرائيلية برشوة الناخبين العرب من خلال وسطاء مثل الدبعي.

وقد أفضى ارتباط مصالح بعض فلسطينيي الداخل بالدولة إلى أنهم فضلوا بقاءها على جميع الأراضي الفلسطينية دونما استثناء. وقد بنت إسرائيل على مدى الأعوام الماضية عقلاً جديداً يرتبط بها بدءاً من الأمور الصغيرة، مثل تعليق

الأعلام والصور واللوحات في المناسبات، إلى المشاركة في الانتخابات، إلى التوجيه الإعلامي والتربوي، مروراً بتفريغ اللغة من محتواها ومعناها الحقيقي، وسكب معنى آخر فيها. فكلمة شهيد مثلا تُستخدم بشكل عبثي. فهي تُطلق على الفلسطيني الذي يموت من أجل إسرائيل، والفلسطيني الذي يحارب إسرائيل، والإسرائيلي الذي يقتله الفلسطيني. الالتباس ليس في مضمون الكلمة نفسها، إنما في ما تعكسه من التباس فعلي على ارض الواقع السياسي، وعدم حسم الخيارات الوطنية ووضوحها. فالفلسطيني يعيش التباسات وإشكاليات لا يمكن تبسيطها.

السارد في «الغشوة» هو بولس ضمير الكاتب ولسانه وعينه، وهو ليس راوياً للأحداث وناقلاً للأقوال، بل هو معلق حصيف على الوقائع، يتدخّل محللاً وشارحاً الكثير من الموضوعات معتمداً على ثقافة عميقة وعصرية، كحديثه مثلاً عن «الفتشية» التي تتجلّى في تصرفات المراهقين في القرية، و تعبّر عن حرمان جنسي في الطفولة، بما لا يُقارن بالمتع الجنسية اليوم بعد التطور التكنولوجي. كذلك يتساءل عن فلسفة الحياة والموت ومعنى الزمن، أثناء حديثه عن حنّة وزوجها حفّار القبور، وعن معنى الاستشهاد ودلالاته المتعددة. ويحاول تظهير الفارق بين الذهنية العربية التقليدية، والذهنية الغربية التي تتعامل مع الأمور بذكاء وحنكة. ويتحدّث عن التقدّم التكنولوجي كأداة فعّالة في السياسة.

وكما يُعرّي الحياة العربية في فلسطين من ثوبها المزيّف، كذلك يفضح الفساد الإسرائيلي ـ الإسرائيلي، حيث يتقاسم رئيس بلدية كريات شمونة وغيره، أرباح المناقصات التي عقدتها البلدية مع الدولة الإسرائيلية لإعادة بناء ما دمّرته المقاومة اللبنانية آنذاك.

كتابة بالدماء

رواية «الغشوة» يتعدد أبطالها، من الأجداد والآباء إلى الأبناء. ومن المناضلين إلى العملاء. لكنها تعبّر بالدرجة الأولى عن عقليات هؤلاء الذين

يواجهون احتلالاً إسرائيلياً، بكثير من السذاجة والفوضى وضعف الوسيلة والحيلة. والذين يقلبون الحقائق فيجعلون من الهزيمة رمزاً للنصر، والإخفاق رمزاً للنجاح. ويستعجلون موتهم، دون ان يحققوا ما يرومون من مجد ونصر، أو تغيير في موازين القوى. وتكشف الرواية معدن العميل الفاسد (رامي). لكن العمالة حكاية كل يوم، وفي ظلّ الظروف القاسية التي يعانيها فلسطينيو الداخل، تصعب التفرقة بين التهمة الصحيحة أوالملفقة، وبين الأخبار الواقعية أو المنحولة. فالأمور معقدة، ولا تكفي النيّات الحسنة والسيئة أن تكون معياراً أو حدّاً فاصلاً بين الاثنين.

رواية "الغشوة» من وجهة نظر سردية، تقوم في المقام الأول على ما يسميه النقد الروائي paralepse أي الإفاضة، حيث يقدّم السارد كمّاً من المعلومات لا يتناسب مع محدودية بعض الشخصيات، وذلك من خلال تعليقه على سياق الأحداث والأقوال. ومن خلال التبادل الحواري المتعدّد والمكثّف، والذي يأخذ بُعداً حِجاجياً وتفاعلاً قولياً. وربما كان مردّ هذه الغزارة، تأثّر راضي شحادة بمهنته المسرحية التي تقوم أساساً على استخدام تقنية الحوار. ولعلّ في هذه الحوارات تعبيراً ذا دلالة على مأزومية هذه الشخصيات الباحثة عن مخرج لأزماتها النفسية والوطنية. وإذا كان النص الروائي لشحادة يشير إلى محاولة كتابة سيرة ذاتية، وإلى أن ثمّة تطابقاً بين موقع المؤلف وموقع الراوي «بولس»، فإنّ مثل هذه السيرة الذاتية لا تنفلت من الدائرة المرجعية التاريخية التي ترتسم حياته في ظل خطوطها السياسية والإنسانية والشعبية، انطلاقاً من قريته، وصولاً إلى حدود الوطن الفلسطيني، راصدة تقلبات أحواله وأحوال محيطه العربي الذي ترك عليه وعلى وطنه بصماته وندوبه العميقة، من الحروب العربية الإسرائيلية إلى حروب الأخوة.

في رواية «الغشوة» لا نبحث عن حدث بعينه، ولا عن بطولة بعينها. بل هي قصة شعب، وتاريخ يكتبه هذا الشعب يومياً بدمائه.



إبراهيم نصر الله: «طيور الحذر»

معاناة الفلسطينيين في إطار مجازي

لا تركن رواية إبراهيم نصر الله «طيور الحذر»، التي صودرت في الأردن ثم أعيد إطلاق سراحها، إلى قول جاهز أو منظور سابق. ولا يستطيع القارىء أن يصنفها في خانة ما. فهي عصّية على النمذجة والتصنيف. وتبدو في أقصى درجات تجلياتها الشعرية وهواماتها شديدة الاقتراب، أكثر مما نظن عادة، من ينابيع الواقع الثرّ، ترتوي من مرارته وتناقضاته، وحتى إنها عندما تلتقط نبض المعاناة اليومية التي يعيشها فلسطينيو الأردن بكل تفاصيلها الدقيقة ونزواتها وإحباطاتها وحقائقها المدمرة، تتشكل صورها في غالب الأحيان، وفق إطار مجازي وتقطيعات قصيرة موحية. ومع ذلك لا تقل المقاطع الشعرية والفنطازية في دلالاتها الواقعية عن أكثر مقاطع الرواية إحاطة بمفردات العيش اليومي، وإضاءة لإطار الزمن الفلسطيني المهيض، وذاكرته الفولكلورية الشعبية، بل تفضي محمولاتها الشعرية إلى تخطي الواقع بحدوده المعتادة والمألوفة، وقشرته الخارجية الشفافة والمباشرة إلى عمق كينونته وتصدعاته البنيوية. وبذا يتمظهر الواقع لا كما هو، بل كما يعاد إنتاجه وبلورته وتقطيعه في نص تتعدد كثافته وإيحاءاته وأخيلته.

ويتناوب على الرواية في تداعياتها وارتجاعاتها ورموزها تيار يحمل عناصر

الحاضر كما الماضي، والواقع كما الحلم، ويحرر جسد النص من أي حدود أو تخوم، بيد أن هذا التحرر من عبء القوالب لا يدل على أي مسعى فوضوي أو تجريبية عبثية، أو تركيبية فكرية تصوغ الفكرة أصلاً وغاية. إنما تقف الرواية في مختلف فضاءاتها وانعكاساتها على أرضية التعبير عن حال الوطن وحال الإنسان الفلسطيني. أي الالتزام بمعناه الواسع والعميق، من دون أن تخوض في صخب الألاعيب السياسية والمشاحنات العقائدية، بل يأتي الحديث عن هذه وتلك لماحاً. وتُقارب الرواية بمزاوجتها بين الصورة الواقعية والصورة المتخيلة الشروخ والندوب في الجسد الفلسطيني النازف منذ نصف قرن. لذا تتخذ كلمة في الرواية أو واقعة أو ظاهرة دلالاتها التي ترصد التحولات والأطوار والمخاضات الصعبة، بدءاً من سكن المغاور إلى سكن الخيام ثم البيوت، إلى الولادات والزيجات والحب والكدح اليومي وحتى اللعب، إلى نظام التدريس وتوزيع الإعاشات واكتشاف الأجساد والرغبات الجنسية الحارة، وتذوق طعم الموت والغياب.

والرواية في تحررها من النمطية الجاهزة تتماثل مع بطلها الصغير الذي يحاول منذ طفولته الأولى، بل قبل ولادته، التحليق عالياً، وطي المسافات والآماد كالطيور. فيسعى إلى تمزيق لفائفه ورباطاته، ويهيم بمرأى السماء والشمس والضوء والعصافير. العصافير خصوصاً، وكل الرموز الباعثة على هذا الشعور الذي لا يقاوم بالارتقاء والخفة والتصعيد في الفضاء. وفي كل حركاته وتعبيراته يمثل هذا الإحساس ويتنامى مع خطواته وسكناته وإشاراته، ويتعلم كيف يفكر ويبني تصوراته ومفاهيمه ومقولاته وتدرجاته المنطقية القياسية. وعندما ألقوه في حجر مريم خالته الشقراء ذات الجديلتين الذهبيتين، تعلق بهما بكل قوته «أحس بأن أم الضوء مدت له سلماً ليصعد إليها»، ولما مشى أرهق أمه بجريانها خلفه «كما لو أنها تركض خلف نهر لتعيده»، يتماهى الصغير بعصافيره التي يصطادها حية ثم يطلقها. وينبت له ريش وهمي، ويتحول إلى طيف أثيري، لكنه لا يغادر العالم إلا ليعود إليه. ينمو داخل فضاء المخيم وخارجه في آن، داخل التقاليد المتجذرة وخارجها أيضاً.

ابن الأرض وابن الفضاء. وإذْ يتمثل الولد بالطير، تغرق الرواية التي تنحو إلى خلق نوع من البنية التماثلية، بكل الدلالات والمفردات والمجازات الدالة على الصيد والعصافير والأجنحة. وبتبادل الناس .والطيور الأدوار تتضاعف صورة الطائر بصورة الإنسان ويغدو حديث الرواية عن الواحد دالاً على الآخر. وينعكس معجم الصيد والطيور على واقع الحياة والعلائق بين الناس. فقوانين القنص هي قوانين المجتمع والبشر. وتتحول الأقدام إلى أجنحة، ويُناط مصير الطيور بمصير الناس. ويُتداول الحديث عن حرب 48 بتعابير دالة على الصيد، حيث يستبدل العرب الألغام غير المتوافرة لديهم بالأفخاخ، وعندما جاء الصهاينة استخدمنا الفخاخ لاصطيادهم، كانوا يزرعون الألغام ويقتلوننا. ولم يكن لنا إلا أن نستخدم كل ما لدينا، فاستخدمنا فخاخ الثعالب أيضاً.

وغالباً ما أفضى الانقلاب في الأدوار بين البشر والطيور إلى إيثار الصغير العصفور على حبيبته حنّون، وإلى تحوّل تجاربه الجسدية والعقلية إلى عمليات صيد وتمثل لعادات الطيور وطرائقها. حتى أن الحوار الميتافيزيقي عن الموت انطبعت فيه صورة الروح بصورة الأجنحة وطيرانها. وإذ يمرض الصغير يُفلت القاص في فضاء روايته العصافير من كل جنس ونوع، تحوم حول المريض وتخفق بأجنحتها في رأسه، في أجواء تقترب بكثافتها من فيلم «الطيور» لهيتشكوك وأن افترق المدلول لدى كل منهما. والعصافير لم تعد في الخارج بل أضحت في داخل الصغير، وفي عقله وأحشائه. ولما أصابته قذيفة خرجت العصافير من صدره ومن بطنه. كان فرحاً لان القذيفة التي ألصقته بالأرض لم تصل إلى عصافيره وكانت ترتفع وترتفع، فَرِحاً لأنهم حين وصلوا... لم يجدوا غير قميصه في المكان. هل كان العنقاء التي تنبعث من رمادها؟

يعيش الأولاد في رواية إبراهيم نصر الله علاقات تطغى عليها أمثولات الصيد وطرائقه ينقلونها إلى صلب معاملاتهم وتصرفاتهم. ويتعلمون من فنون الصيد استراتيجية اجتماعية وسياسية موازية، قوامها الحذر الدائم، خصوصاً أن الصغير لا يصطاد العصفور ليأكله، وإنما لينتف ريشات عدة من ذيله ثم يدعه

يطير. فلا يعود الطائر يقترب ثانية من الفخ المنصوب له، ويصعب صيده حينئذ مرة أخرى. يتعلم العصفور الحذر. ويتعلم الفلسطيني الحذر. فالكلام ها هنا في الرواية لا يقتصر على عالم الطيور، إنما يتوسله القاص ليشق درباً من طريق المماثلة، إلى المجتمع الفلسطيني المكتوي بنيران التجارب والاختبارات السياسية والعسكرية، وبذا ينتقل عمل الصغير من بُعده الطفولي إلى بُعده الإنساني والوجودي، ومن مستواه الفردي إلى مستواه الجماعي كأمثولة في بناء استراتيجية الحذر، وأحياناً استراتيجية الحياة والحب والتضحية.

وكما يشكل التماهي مع العصفور، والرغبة في الطيران والخروج من جاذبية الأرض وإسارها مادة الرواية المبثوثة في ثناياها، بما تمثل من دعوة إلى التحرر من ربقة القيود والقوانين والقضبان... فإن صور الأقفاص وأشباهها وظلالها ورموزها تمثل هي الأخرى النقيض والطرف الثاني من الثنائية. وتبدو العلاقة الجدلية بين الاثنين، بين العصفور والقفص، بين الحرية والعبودية قائمة في التساؤل عن قدرة الفلسطيني على الطيران، وقد زجته الظروف وراء غابة من القضبان، ودفعه عدم حذره إلى انطباق الأفخاخ عليه، تماماً كما حصل لعليّ والد الصغير فهو قبل أن يذوق مرارة المعتقل، اكتشف وهو يلحم قفصاً حديداً كبيراً أن بابه ضاق إلى درجة لم يعد باستطاعته الخروج منه، وهو داخله، وصار عصفوراً: «ومثل أي عصفور يجد نفسه فجأة في قفص، تدمى أجنحته، يتطاير ريشه، ولا يكف جنون البحث عن تلك الفسحة غير الموجودة. يعضُّ القضبان، ينفجر دم صغير من طرفي المنقار، يلقي بكل جسده على أحد الجوانب، يسقط على أرضيته لاهثاً. والصغير يحدق ويبكي».

ومن قبل صنع الفلسطينيون أقفاصهم بأيديهم، أقاموا الجدران السميكة والعالية لبيوتهم وحجبوا عنهم فضاء فلسطين وشمسها، واستكانوا في ظلها إلى عبودية العادة. الفلسطيني داخل القفص. قفصه؟ قفص الأنظمة؟ قفص الوهم؟ والدرس المستفاد من الرواية: تعلموا الحذر!

سامية عيسى: حليب التين

رواية العالم السفلي في المخيمات

«حليب التين» رواية نقيضة لكل البناء الروائي النموذجي المتخيّل، عن القضية الفلسطينية ذات المكانة الأثيرة في القلوب. واذا كانت المخيلة الشعبية تمنح هذه القضية ورجالها كل العناصر المُمَثلنة، بأبعادها البطولية والأخلاقية، فإن الكاتبة الفلسطينية سامية عيسى ترتدّ في روايتها إلى الجوانب السلبية المضادة، لتكشف زيف التسامي والتعظيم اللذين يُخلعان عادة على مقاتلي الثورة وقادتها، ولتنزلهم من عليائهم إلى الأرض. فهم يعبثون، لا سيما أولي الأمر منهم، بحياة الفلسطينيين ومصيرهم. إننا إزاء مرثية مفعمة بهجاء قيادات فلسطينيي المخيمات، لا سيما مخيمات لبنان. والكاتبة إن لم تبرّىء النظام اللبناني كسواه من الأنظمة العربية، من تهمة إهمال المخيمات وحصارها والتنكيل بأهلها، إلا أنها تحيل هذا التدهور المعيشي والاجتماعي الذي يعانيه الفلسطينيون، بالدرجة الأولى، إلى تواطؤ القادة الفلسطينيين على أبناء شعبهم، واستغلالهم مناصبهم ومواقعهم القيادية، ليصادروا أموال الثورة الفلسطينية، وأرزاق الناس وأملاكهم ومقتنياتهم، ومخصّصات الشهداء، ويستضعفوا نساء المخيمات وأرامله، ويغرروا بهنّ.

وإذا كانت الأحداث تدور عادةً على تخوم المخيمات، أوعلى الحدود

التي يرابط فيها المقاتلون لصدّ العدو. فإنّ رواية «حليب التين» تدور في القاع السفلي للمخيمات، في الأمكنة الأكثر عزلةً ونفوراً وتقزّزاً. تدور في بيوت الخلاء العمومية، حيث نكتشف حميمية الجسد في لحظات قضاء الحاجة التي لم تعتد الرواية أن تنقلها، أو تحدّق بها. بينما ينقل الراوي في قصة سامية عيسى، لحظة اختلاس الرجل النظر إلى المرأة فاطمة عبرالثقوب. فالثقوب في جدران المراحيض هي أنسب الأمكنة للتلصص على أسرار الناس وعلى خصوصياتهم. وإذ تدور الوقائع في مخيم عين الحلوة في جنوب لبنان، وملحقه مخيم «أوزو» فإن ضيق المكان يلعب دوراً أساسياً في حياة القاطنين، وفي عملية تقوقعهم، وكبتهم، وعدم قدرتهم على التفريج الجسدي والنفسي. فضيق الأفق ومحاصرة الجدران من العوامل التي دفعت «صديقة» إلى الفرار من المخيم إلى الخليج لتعمل في «دبي» في صالون حلاقة نسائي، لكنها وقعت فريسة بين أيدي قوّادة حملتها على ممارسة الرذيلة.

تصنع سامية عيسى من شظايا القهر النسائي في المخيم جدارية تصوّر فيها تاريخاً مثقلاً بالحرمان والاستغلال والانسحاق والعزلة. حيث تنشد النساء الخروج من جدران المخيم الكئيب والموحش إلى فضاء الحرية، كما فعلت «صديقة» لكن من دون أن يقعن فيما وقعت فيه.

تعيش المرأة الفلسطينية في الرواية استلاباً مزدوجاً: فهي، إلى إقامتها في عراء العالم، لاجئة من دون هوية، ومن دون وطن، ولا سلطة حامية. فإنها مهيضة الجناح، محرومة من العاطفة، ومن لمسةٍ دافئة، أوهمسةٍ رقيقةٍ. تعيش حياةً ميكانيكيةً، رتيبة الإيقاع، وغربة نفسية، أو قُل فراغاً روحياً عقيماً، من مظاهره الانفكاك بين الروح والجسد، وضمور الرغبة الجسدية، على رغم الحاجة إلى شريك يشعر المرأة بكيانها وبحقيقة مشاعرها، ويلبي صبواتها، ويبدّد وحشتها.

المرأة في «حليب التين» تتمزق في ضوء هذا الاستلاب المزدوج بين حياتين: حياة عامة ظاهرة، وحياة خاصة سرية. بين الحياة الحقيقية والحياة

المتخيلة. وإذ تؤثر المتخيّل والموهوم والمحلوم، على الواقعي والحقيقي، فلأنه من آليات التعويض، ومن الحيل التي تتجاوز رقابة الماضي والحاضر الشديدة على النفس، والكابحة جماح الرغبات والأحاسيس الذاتية والنرجسية الدفينة. فالأفلام العربية في حياة فاطمة تهزّ مشاعرها. وقراءة الكتب تشرّع أمام «صديقة» أبواب المخيّم لتحلّق عالياً في آفاق بعيدة نائية.

وإذ تُسرف القاصّة عيسى في نقل واقع المخيم القاسي بكل تفاصيله وفجاجته وانعكاساته المباشرة، لا سيما ما يدور في بيوت الخلاء العمومية، فلأنها تريد أن تزيل الأقنعة عن هذه الحياة الفقيرة التي يغلفها الكتمان والأسرار والصمت. وتريد أن تضع أمام القارئ ما اعتادت الرواية العربية أن تهمله. فالرواية هنا تضيء على الأمكنة المنزوية والمتوارية، لنكتشف أنها مرتع لشتى الممارسات المكبوتة والمرغوبة، واختلاء الإنسان فيها ليس لحاجته الجسدية فحسب، بل لاختلاء الإنسان بنفسه. لذلك عندما علم أحمد بوفاة أخيه المقاتل، دخل إلى المرحاض ليمسح دموعه. كذلك في هذا المكان المخفي كانت «صديقة» تقرأ الكتب والمجلات. وبوطأة حرمانها من وجود مرحاض داخل بيتها في المخيم، فإنها عند سفرها إلى مدينة «دبي» عزمت على ان تجعل من المرحاض الموضع الأجمل في شقتها. وتحوّل، بعبارة القاصّة، إلى «تواليت» بما تحمل هذه الكلمة المعرّبة من دلالة على الزينة والنظافة والأناقة. وقد أفردت القاصّة صفحات عدة للحديث عن هندسة التواليت، وغرقها بالزهور والنباتات البرية المجففة، والعطور، وروائح الصابون، وأضواء الشموع، واللوحات، حيث يفيض الجسد بنشوة أثيرية، بعد أن كان الجسد في المخيم، يلتصق بإفرازات الأرض ونتانتها.

المكان البديل، هو دائماً خارج أسوار المخيم الضيق، الذي أطبق على حياة نساء «حليب التين» وأعاق حركتهن ولجم خيالهن. لذلك صنعت «صديقة» في شقتها في مدينة «دبي» فضاءً بديلاً، وعالماً أثيرياً مضيئاً، فتحرّرت فيها رغباتها المكبوتة، وعواطفها المتحجرة، من قبضة الزمن الكئيب. كذلك

تحررت هنا لغة القاصّة من القوالب التصويرية الواقعية، لتغدو لغةً شفافةً مجنحة وإيحائيةً ولمّاحةً، معبّرة بذلك عن هذه التحوّلات الطارئة في حياة «صديقة» التي انتقلت من الضيق النفسي والمكاني، إلى رحابة الروح والفضاء الشاسع.

بيد أنّ القاصّة لا تقف عند هذه المواضع والمحطات، إلا لتسترسل فيما بعد، على حساب البعد الجمالي والفني للرواية، في وصف معاناة المرأة الفلسطينية، ولترثي وضعيتها ودونيتها وانسحاقها واستغلالها من الرجال جميعاً. رجال الثورة في المخيم، ورجال الأعمال في «دبي». فأفكار كثيرة تجتاح ذاكرة الكاتبة، وتحاول أن تعثر لها على مكان في سردها الروائي المثقل بالحماسة، والمنافحة الأخلاقية عن المرأة المظلومة. لذلك تستطرد وتعقّب، وتقحم أفكارها ورأيها في الثورة ورجالها، وفي مسارها وانقلاباتها وإخفاقاتها. وعلى رغم ارتباكات الرواية من حيث عدم مراعاة الدقة في تقطيع المشهديات الروائية والأزمنة، واحتجاب بعض وجوه الأبطال وغيابهم، من دون مسوغ فني، فإنّ سامية عيسى تصبو إلى استيعاب كل تفاصيل المأساة الفلسطينية التي حدثت بعد عام النكبة 1948 وما زامنها من حروب في الداخل والخارج، وما أحاقها من نوازل، وما أصاب العائلة الفلسطينية من تفكك أواصرها بسبب الهجرات القسرية، وما لحق بالمرأة الفلسطينية من غبن وإجحاف. تصبو إلى استيعابها في متن رواية لا تتعدى مئتي صفحة. لكن ما يميز هذه الرواية الباكورة أنها رسمت للقارئ العربي فضاءً آخر لمعاناة المرأة الفلسطينية، ولأمكنة معاناتها، غير تلك التي اعتدنا عليها، وقدمت صورة سلبية غير تطهّرية، عن نموذج المقاتل الفلسطيني، الذي كان منزّهاً في العقلية الشعبية في ما مضى، عن شهوة الرغبات الرخيصة.

سحر الأشياء البسيطة

يجعل مريد البرغوثي من رحلته الشاقة بالسيارة العمومية، وهي تلتف حول طرقات فلسطين وتعرجاتها، أو تصعد ربواتها، أو تهبط أوديتها، متحاشية حواجز الاحتلال الإسرائيلي الداهمة أو الدائمة، يجعلها رحلة في تلافيف الذاكرة الفلسطينية. وتظهيراً لعزيمة الفلسطيني المتمثلة بالسائق محمود، على أن يعيش حياةً سوية في ظروف غير طبيعية.

يعاود البرغوثي رسم صورة الاحتلال على غير الطريقة الوصفية أو السردية التقليدية. الاحتلال يتحوّل إلى الداخل، إلى صقل الإرادة لقهر المعاناة بجميع الأشكال وطرق الاحتيال، على العدّو، كما على النفس. فيغدو الوصول إلى أريحا أو رام الله، أو أية قرية، أو مدينة فلسطينية عبر السيارة، أو أي واسطة أخرى، وما يكتنف الرحلة من عذابات وعقبات انتصاراً على الذات، كما هي انتصار على المحتل، وكسر لحصاراته المفروضة وشوكته العسكرية.

تتكوّن أمامنا مقاومة من نسيج آخر. لا تقوم على المجابهة العارية أو استعراض القوة فحسب، بل تكون باقتناص لحظة الفرح، والبقاء في حالة حبور، وتحيّن الفرص للتعبير عن لذة الحياة، رغم كلّ منغصاتها وتباريحها.

المقاومة بالحيلة والتمويه، المقاومة بالصمت والاحتجاج المكتوم أو الملتوي. والتشبث بالرموز والصور المجازية المعروفة وغير المعروفة عن فلسطين (الزيتون، الزيت، الصابون، القهوة. . .) أو ما يسميه جميس سكوت «التراث المكتوم».

تحت الاحتلال، تأخذ الأشياء البسيطة والانشغالات التافهة والعادية أبعاداً سحرية، «تحت الاحتلال تهتز مشاعر الإنسان بالسرور الحقيقي لمجرد حصوله على أنبوبة بوتوغاز، أو ربطة خبز، أو تصريح مرور، أو مقعد في الباص. . .» ص 35. وأهم ما في الأمر، هو التخلص من الخوف وعدم الإذعان أو الخنوع.

في كتاب البرغوثي تتشكّل صورة عن الصراع النفسي والمعنوي بين المحتل المدجج بالسلاح حتى أسنانه، وصاحب الأرض الأعزل. ويغدو صراع الفلسطيني مع عدوه، ومغالبته إياه، شبيهاً بصراع العجوز في رواية إرنست همنغواي مع البحر، لاصطياد السمكة الكبيرة، واحتفاله بانتصاره عليها والفوز بها، مع انه لم يبق بين يديه منها سوى هيكلها العظمي. حصوله على هذا الشيء الصغير المفتت ترجمة لانتصار إرادته وتصميمه على المواجهة غير المتوازنة. والاحتلال يفعل مع النفوس فعله، فهو ليس امرأ عابراً، بل هو يعيد ترتيب الأشياء والأزمنة والأمكنة، ويغير سلم القيم والمعايير والاهتمامات، وتبقى إرادة التحدي هي القادرة وحدها، على تليين ما هو قاس، وترويض ما هو عصي، والتآلف مع ما هو نافر، والاعتياد على ما هو غير عادي.

الشاعر والسياسي

كتاب «ولدت هناك، ولدت هنا» مساحة تداعيات وتقاطعات بين أنواع من الكتابة لا تلتزم حدوداً أو إشارات أو تصنيفات. مساحة لتقاطع، بل لالتحام السيرة بالسرد الروائي وبالوصف، وبالتجليات الشعرية التي ينصهر فيها الشجن الفردي الداخلي والإحساس الوطني والقومي. ومريد لا يمكن أن يرى نفسه إلا شاعراً ينقل نبضات القلب، ومرارة الانتظار على الجسور والحدود، وأمام

الحواجز ونقاط التفتيش، والمسافات التي تطول بين الأمكنة والقرى والمدن، وينقل التوجسات والهواجس والحنين والنوستالجيا إلى أزمنة وأمكنة واقعية ومبتكرة، ويلون كلامه بالسخرية والغضب والاحتجاج.

عندما يتخذ مريد البرغوثي وجه الشاعر ولسانه، يقول في كتابه «فلسطين ضاعت نعاساً وغفلةً واحتيالاً. . .» ص 81. فيختصر الشاعر القضية الفلسطينية بكل تعقيداتها الإقليمية والدولية في هذه العبارة المقتضبة، وهذا المجاز الموحي. وعندما يتحدث ككاتبٍ وسياسي، فإنه يستفيض في شرح الوقائع التاريخية، والسلبيات التي تفاقمت مع الزمن ملازمة القضية الفلسطينية، وينتقد ممارسات السلطة، أو بعض السلطة الفلسطينية الراكضة خلف الوعد الاستقلالي المفخّخ. كذلك يعاتب جيل الفلسطينيين الشباب الذين عاشوا في الخليج مرفهين، لا يبالون لا بقضيتهم ولا بمصير وطنهم. الدياسبورا الفلسطينية يراها قد أوهنت العلاقات الأسرية، وأضعفت الإرتباط بالأرض والقضية. ويعرّج على الفساد المستشري في إدارات السلطة عبر شخصية نامق وأمثاله من الموظفين الوصوليين، ويحسب المفاوضات الإسرائيلية ـ الفلسطينية عبثية وبلا جدوى.

لا ننتظر من كتاب مريد البرغوثي سردية معقدة المستويات، أو أزمنة متكسرة أو متداخلة، بل تسلس هذه السيرة الذاتية أو بعض منها، بين يدي الشاعر، تاركاً فيها لمسته وبصمته الشاعريتين، ونظرته المشحونة بالأسى الدفين إلى بلده المغلول وأرضه الأسيرة.

سيرة البرغوثي سيرة فلسطين وبلداتها وشعرائها وعجائزها وشبابها، وتاريخ الشاعر هو تاريخ وطنه ونكبته، وحيث الصراع بين الإسرائيليين والفلسطينيين صراع روايات بين من اغتصبوا الأرض، ومن طردوا منها. فإن الكاتب يروي حكايته مع الأرض، وحكاية مواطنيه البسطاء، أمثال السائق محمود، الذي يعبّر عن عزمه على الوصول إلى الأمكنة المقصودة بطرقه الخاصة، عن تشبثه بتاريخه، وعن حقه بالتنقل على أرضه التي يعيش عليها.

البؤرة المكثفة

وبدءاً من العنوان الجذاب والشاعري، نضع أيدينا على هذا الانفصام الذي يعيشه الفلسطيني بين واقعه وصبواته المتخيلة. بين الماضي والحاضر، بين المغتصب وصاحب الحق، بين أرض الذاكرة «الهنا» المحتلة، وقساوة المنفى «الهناك». تتناسل «هنا وهناك» لترسم صورة معاناة الفلسطيني واستلابه، وتأرجحه بين الأزمنة والأمكنة والخيارات الصعبة، وبين ماضي الأب مريد، وحاضر الإبن تميم، حيث العلاقة الأبوية تتقاطع مع العلاقة مع الوطن، وحيث يجتمع في لحظة دخول تميم للمرة الأولى إلى مسقط رأس أبيه وأجداده رام الله. يجتمع في هذه البؤرة الزمنية المكثفة كلّ ما ساور الأب والإبن من توجس وقلق وأسئلة داخلية، والتحام بين الشعور الشخصي والشعور الجماعي الوطني.

في هذا الكتاب الذي تتردد فيه كلمة الاحتلال كلازمة موسيقية، بل كضربة على طبل من صفيح، لإيقاظ الفلسطيني والعربي من سباتهما. ولاكتشاف عمق الانقلاب الذي أحدثه الاحتلال في حياة الفلسطينيين ومصيرهم، يتواشج تاريخ فلسطين كأمةٍ وبلدٍ، مع تاريخ الأفراد وسير الشخصيات. القصص الملحمية الكبرى مع القصص الصغيرة، مع تاريخ ذوات ونفوس ووقائع عابرة في مجرى الزمن. تاريخ ينبع من المعيوش والمرئي، ومن المحسوس والمتخيّل، من مباهج الفلسطينيين ومن أتراحهم. أما الأمكنة في ظل الاحتلال، فتُرى لا من خلال هندستها، أو من خلال الأضواء والظلال والألوان والحواس والشواهد، بل أيضاً من خلال سحر المخيلة وتداعيات الذاكرة، ومن خلال الرموز والمجازات. ويصبح للمسافات أو قياس بُعدها أو قربها مدلولات أكثر شفافية، وأكثر تعبيراً عن معنى الزمن وفحوى الانتظار والصبر. وأكثر تميزاً عن مدلولات المسافات في الأمكنة المتحررة من طغيان الاحتلال وسطوته.

ورغم قساوة الاحتلال وانسداد الفضاء المكاني في وجه الفلسطيني، ورغم غربته داخل وطنه المحتلّ (وهي «التيمة» المعهودة عند الكتّاب والشعراء

الفلسطينيين) فإنّ «ولدت هناك، ولدت هنا» سيرة تحمل إلى غضبها وسخريتها، دعوة إلى الفرح. الفرح بأشياء صغيرة. بمنمنات العيش اليومي. بانبلاج الضوء في نهاية النفق المظلم.

وإذ لا ينسى البرغوثي دوره ككاتبٍ وشاعر، فإنّه يعوّل كثيراً على أثر الكلمة ووقع الصورة والصوت على مجمل القضية الفلسطينية. وهو في هذا المقام، ينتقد الكتّاب والشعراء العرب والفلسطينيين الذين يبيعون ضمائرهم، ويتواطأون مع الحكّام الديكتاتوريين. وينعي تخاذل العقل العربي وقصر نظره. ويعظم بالمقابل، كاتباً كبيراً هو خوسيه ساراماغو، الذي زار رام الله، وتحدى الإسرائيليين غير مبالٍ باتهامه باللاسامية، فقارن جرائم الإحتلال الإسرائيلي بجرائم النازية، وشبّه رام الله بأوشفيتز. ودوّن الشاعر ساراماغو الذي شاهد آثار الهمجية على وجه فلسطين، عبارته الرائعة في سجل جامعة بيزيت: «قطرة ماء من أجل هذه الوردة».



عبد الرحمن منيف

المخيّلة الروائية المسيّسة

انقضى عقد من الزمن على رحيل أحد روائيينا الكبار عبد الرحمن منيف. الروائي المترحّل في الستينات والسبعينات بين العديد من البلدان، والحائز على أكثر من جنسية عربية، حتى ليكاد المرء يحار بين أصوله السعودية وإقاماته الأردنية والعراقية والسورية واللبنانية. كاتب هو قبل ذلك خبير بترولي، كرّس حياته وقلمه للتأليف القصصي الموجّه، لقناعته بدور الأدب ووظيفته في كشف عيوب الواقع العربي، وكشف ما يعتور مجتمعاتنا من ضعف وشذوذ، والإسهام في زيادة الوعي والمعرفة والحساسية لدى الإنسان في بلادنا. الوعي الذي هو مفتاح لكل تقدم وتطور ورقي. والناس، على ما يقول في حواراته: يستطيعون تغيير واقعهم عندما يكونون أكثر وعياً.

انفردت روايات عبد الرحمن منيف بالتركيز على العوامل الذاتية لتخلف العرب، وعلى التعرية الداخلية لفساد الحكام وجهل المحكومين. المنظور الروائي لديه هو الإضاءة بالدرجة الأولى على المعطيات السياسية، والرواية جزء من آلية الإيديولوجيا، أداة نقدية ووسيلة تعبير أقدر من غيرها على رصد عناصر الحياة العربية وتحوّلاتها وتناقضاتها ومفارقاتها.

روايته تزدحم عادة بالثيمات والمفردات التي تعبّر عن الفضاء السياسي

السلبي الذي يتحرك في ظله أبطالها. من الشعور بالهزيمة والاستلاب، إلى الحنق، والوعي الشقي، والذكورة المخصية، والعوالم الكابوسية، إلى الإحساس باللاجدوى والعدمية، كما نلمس ذلك في روايته «شرق المتوسط»: «سأشد السيفون في المرحاض، وأترك كل شيء يُسحب إلى تحت: أفكاري الفلسفية، أحلامي، ماضيَّ، اسمي، كل شيء، نعم كل شيء».

ربما كان الانطباع الأولي الذي يتولّد من قراءة عبد الرحمن منيف، أنه اقتصر في كتاباته على استهداف الطبقة العربية الحاكمة، بسبب ممارساتها التعسفية والدموية وجشعها وظلمها. لكن الواقع أن عباراته وأوصافه تدل على رفضه ايضاً إذعان المحكومين لمصيرهم، واستسسلامهم لقدرهم وتخاذلهم. عباراته تصدمنا بقسوتها، وهو يصف جلبة هؤلاء بأنها «أشبه ما تكون بأصوات جِراءٍ مخنوقة. أما الأيدي بحركتها البلهاء، فقد بدت كالخرق البالية تهزها ريح لا تُرى. والوجوه، آهٍ لشدة ما كانت تعاسة الوجوه، عيون صمّاء ثقيلة، أفواه مطاطية تشبه فُروج الحيوانات بحركتها المتشنجة» (من الرواية ذاتها).

رواياته ذوات المُخيلة المسيَّسة تهدف، في وسط تعددية أسلوبية، إلى نقد السلطة المحلية المتحالفة مع الخارج، بقدر ما تهدف إلى نقد الحرمان الجنسي، والتفكير الغيبي. وتحاول أساساً اكتشاف خلفية القهر والاستغلال التي أوجدها بريق التحديث المزيف، والتحوّلات الاقتصادية المرتبطة بنشوء طبقة هجينة طفيلية.

الأرض اليباب

يدين عبد الرحمن منيف طبيعة حياة العرب، وطبيعة الحكام الذين يبنون «ممالك صغيرة متجاورة ومتراصّة، مثل مراحيض المقاهي والفنادق». ومنذ أولى رواياته «الأشجار واغتيال مرزوق» سنة 1973، تتمظهر الحياة الحضارية المتردية، والتهافت السياسي العربي المتمثّل بعيون الشرطة والمخبرين، عبر مطاردة منصور عبد السلام أستاذ التاريخ المفصول من جامعته لأسباب سياسية.

وباغتيال مرزوق الذي يتماهى مع أشجار حقله، تُجدب الأرض، ويُقتل نَسْغ الحياة في كل مكان.

وفي «شرق المتوسط» التي طُبعت أربع عشرة مرة، يخاطب البطلُ المناضلُ رجب اسماعيل الذي خرج من السجن الفرنسيينَ: «لو جئتم بكتبكم إلى شاطىء المتوسط الشرقي لقضيتم حياتكم كلها في السجون».

وتتضافر قسوة الحكام مع قسوة الطبيعة في روايته «النهايات» التي تتحدث عن القحط واليباب، وزوال الأشياء، وانقراض الدواب والأشجار والبشر. ويموت فيها بطلها عساف شيخ الصيادين. رواية يدل عنوانها على النهايات التي ستواجه العالم العربي.

ويقابل البريطانيون الأميركيين في «سباق المسافات الطويلة» عام 1977 للاستيلاء على ثروات الشرق النفطية، من خلال تأميم صناعة النفط أيام حكومة مُصدِّق في إيران، وهي الرواية الأولى التي تتناول موضوع النفط، ودوره في التحوّلات الاقتصادية والاجتماعية، وتبدّل نمط العلاقات بين الناس، وهو الموضوع الذي سيتوّج بعد ذلك ملحمة منيف الخماسية «مُدن الملح» عام 1984.

ما انفكّ عبد الرحمن منيف يرى في كتاباته وموضوعاته الروائية مهمةً نضاليةً ندب نفسه لها، وعملاً سياسياً يوازي العمل الحزبي الذي مارسه، ولم يفلح فيه، بقدر ما ظلت عينه على الفن الروائي الذي تميّز فيه بموهبة سخّرها لوضع القضية التي أراد أن ينافح عنها في إطار أدبي وجمالي خلاب. والغريب أن الكاتب الذي دوّن الآف الصفحات، طمس ما تفيض به ذاته من عواطف شخصية، ومن مشاعر العشق والهوى. كان متبتلاً في محراب الرواية الملتزمة بمعاناة المجتمع العربي. حتى عندما تحدث عن موضوع الحب، كما في روايته «قصة حب مجوسية» التي تتّقد بحب رومانسي لا يذوي مثل نار المجوس، كان الهاجس السياسي يتعقبه، وكان البُعد السياسي سبباً في إخفاق زواج الراوي

بليليان الأجنبية، لأن بين الإثنين فارقاً حضارياً وسياسياً، يتمثل في الفرق بين الشرق والغرب.

وآخر ما كتبه منيف ثلاثية «أرض السواد» 1999. وهي رواية تاريخية عن فترة حكم داود باشا في العراق. والثلاثية تروي صعود الباشا الإصلاحي، وتصديه للمندوب البريطاني في العراق «كلاوديوس ريتش». وربما أوحت له إقامته في العراق بالرغبة في كتابة هذه الرواية الضخمة، وهو الرجل التي لم يفرق في حياته بين بلد عربي وآخر.

الذات النقية

لكن ما فتئت «مدن الملح» بأجزائها الخمسة: «التيه، الأخدود، تقاسيم الليل والنهار، المنبت، بادية الظلمات» ذروة كتاباته الروائية التي ذاعت في كل مكان، لا سيما أن موضوعها الروائي وانعكاساته الاجتماعية والثقافية والسياسية ألمّ بها منيف إلماماً عميقاً بحكم اختصاصه بهندسة النفط من جهة، وديناميته القصصية من جهة أخرى. ويرى بعض النقاد ممن درسوا عناوين رواياته، أن عنوان «مدن الملح» ذو دلالة عميقة تؤشر إلى مصير هذه المدن التي أقيمت في صحراء الجزيرة العربية، والمحكومة بالذوبان والتلاشي بعد نضوب النفط. ووصفها البعض بأنها مدن هشّة لا تصمد أمام رذاذ الماء. والأرض المالحة لا تنبت زرعاً، والماء المالح لا يصلح للشرب أو الريّ. «النص الموازي لمحمد دريدي».

والوقوف عند هذه الرواية من المحطات الأساسية لفهم سيرورة البناء السردي لدى عبد الرحمن منيف. الرواية تُبرز الاحتقان الشعبي المحتبس في زنازين الخوف والسلطوية والاستغلال. وهي تنسج فضاءها عبر إعادة تركيب الوقائع الجديدة اقتصادياً واجتماعياً والمتزامنة مع استخراج النفط، في لحظة انقلابية في العلاقات الداخلية، والتقائها بقوى وأنماط خارجية. لحظة لم تحلّ لتشهد مجد الإنسان، بقدر ما حاولت تحطيمه واقتلاعه من جذوره وعفويته،

لصالح أرتقاء طبقة طفيلية مستغلة، وازدياد آلية القمع لضبط إيقاع الأعمال والمحافظة على استمرارية الإنتاج. ولكن هذا الحدث وما أعقبه من تطورات عمّق الفوارق بين العالم التكنولوجي الوافد والعالم الأسطوري المقيم. وعملية التنقيب في منطقة صحراوية، طرحت إعادة صياغة المعادلة بين القويّ والضعيف، بين الواقع والوهمي. وباكتشاف النفط لم تبق حَرّان ملكاً لأحد، أو مدينة لأحد. لم يبق الناس أيضاً كما هم، فانقلبت أحوالهم وتبدّلت مصائرهم. والانتقال الافتراضي من البداوة إلى الحضارة كان مخاضاً شاقاً شهدت عليه رواية عبد الرحمن منيف، وكان انتقالاً متعدد الوجوه ومتعرجاً ومتداخلاً.

البدو المشبعون بالذهنية السحرية الدينية ساورتهم الشكوك والمخاوف والأوهام «من أصحاب العيون الزُرق والأسنان الفِرق» ومن أموز غامضة يحضّر لها هؤلاء. وفسّروا الوقائع والأحداث التي طرأت عليهم تفسيرات سحرية، فموت مربان ليس غرقاً، إنما قُتل بالسحر، وابن راشد وضع نهاية لحياته، مذ وضع يده في أيدي الأميركيين، والأجنبي يجلب معه دوماً ريحاً شريرة. وسائر الأميركيين عفاريت أو كفار أو جن، كذلك يشكل متعب الضمير القلق لأهل وادي العيون، تستبد به الوساوس، وينذر بدمار يتربص بالجميع، ويمتلىء إحساساً قوياً بالنهاية، وما إن تبدأ الآلات حركتها حتى يصرخ صرخة ثاقبة موجعة إيذاناً ملعوناً بالنهاية.

هذه الإيديولوجية السحرية المعادية كبحت جماح الإصلاحات البنيوية الفكرية العميقة التي كان من المفترض ان تُحدثها عمليات التنقيب. والمنقب الأميركي ظل يتفحص العربي من حوله، يستجوبه، يصوره في أعراسه وأفراحه ومآدبه، يرصد حركاته، يسجّل صوته، يتصرف معه كما يتصرف العالِم في مختبره مع كائناته وحيواناته.

لم يبق للعمال العرب الذين انخرطوا في التنقيب، وعانوا من بؤس العلاقات البيروقراطية إلا الغناء. إلا صوت صويلح العذب الذي يحرّك الأشواق الثاوية في قلوب الرجال، يفجر المكبوت، ويغني أياماً ماضية وحياةً توشك أن

تنتهي. متعِب يعيش زمنه المتماثل بذاته، زمن اللاتغير واللاصيرورة. إنه مرآة الذات النقية التي لم يعكر صفوها دخيل. متعب يملأ فضاء الجزء الأول الضخم من الرواية «التيه» بوعيه الماضوي اللاتاريخي، الرافض لمجيء الغرب الأميركي. يبقى على هويته القائمة والماثلة على الدوام. وإذا كان عبد الرحمن منيف يمتح من معطيات ووقائع موثوقة وثابتة يعرفها عن كثب بحكم خبرته النفطية، إلا أنه يعيد تأسيس الأحداث أو تركيبها أو تعديلها بوطأة الوظيفة الإيديولوجية التي ينيطها بالعمل الروائي، حيث يختلف الفضاء التاريخي، عن الفضاء الروائي الذي يُعاد بناؤه في ضوء المنظور السياسي والإيديولوجي للكاتب.

عبده خال: «ترمي بشَررٍ»

روائي الأزمنة المنكفئة

يقدم الكاتب السعودي عبده خال أبطال روايته «ترمي بشرر» وهم ينوؤون تحت أعباء ما اقترفوه من ذنوب، محاولين التملص من أحابيل الغواية التي علقوا فيها، بعد أن استدرجتهم أقدارهم إليها. فسقطوا أخلاقياً واجتماعياً سقوطاً مدوياً إلى قاع الحياة المبتذلة، وتلاشت أحلامهم بالمال والسلطة. إذ كُتب عليهم إلا يخرجوا من شرنقة فقرهم وضعفهم وقلة حيلتهم. وأن يُدفعوا إلى نهايات تراجيدية، لا تجدي معها حسرة أو توبة، أو توطين النفس بالعودة إلى سواء السبيل.

نتعرف إلى هؤلاء الأبطال الراسفين بأغلال الماضي، في إطار سردية مركبة، ترتكز على الموروث الحكائي الشعبي الشفهي والمحلي، وعلى تداخل الأزمنة على شكل موجات تنكسر إحداها لتكشف جزءاً من حقيقة الشخصيات، وتتصاعد أخرى لتحجب جزءاً آخر. تاركةً مساحة لألاعيب السرد ومراوغاته، التي تخترقها احياناً تهويمات شعرية. حاثةً القارئ على حل ألغازها، وتفكيك شبكة خيوطها التي تلتف حول حياة عيسى الرديني وطارق فاضل راوي القصة، وأحد أبطالها، وأسامة، وهنادي، ومرام، وسيد القصر المُغفل الاسم. وسواهم من شخصيات نسائية ورجالية مبهمة متفاوتة الحظوظ، ومتباينة المصائر.

أبطال عبده خال كُثُر. فالبطولة عنده ليست وحيدة أو فردية، بل تضطلع بها كوكبة من الناس المختلفين؛ فإلى الوجيه صاحب القصر بمهابته وسطوته على من حوله، يستفيض القاصّ في وصف أحوال حسن دربيل، وهو يطارد كلابه الضالة في أزقة الحي. وحيث تُسرف روايات أهل حارته في الحديث عن غرائبيته، يزعمون انه كان يزاحم الكلاب، على الرضاعة من ثدي الكلبة الأم.

وكما يُغرق القارئ بتفاصيل السلوكيات المنحرفة التي يحياها صاحب الوجاهة في قصره، وبين حاشيته، وزواره، وخدمه، وطرائده من النساء، كذلك نقف على لحظة نهاية صيادي حارة «الحفرة» وهم يتحسرون على أرزاقهم وهي تنقطع، وتجف بجفاف البحر المردوم تمهيداً لإقامة العمارات الحديثة، والمجمّعات الضخمة.

منذ الفصول الأولى لرواية عبده خال، يمثل أمامنا مشهدان نقيضان: قصر منيف يشع بالأنوار، ويرفل بمباهجه وصوره الباذخة. وفي مواجهته حارة شعبية تتلجلج في عتمتها، وتقطنها شرائح معدومة من صغار الصيادين والحرفيين والباعة والكَسَبة. محاصَرة بالفقر والشقاء وعشوائية العمران وحياة الصعلكة. حارة ما تلبث أن يتراجع زمنها، فتنزوي خلف، أو تحت أسوار القصر، وتحجبها ظلال الأبنية، قبل أن تقتلعها التخطيطات المدنية الجديدة.

إزاء هذه الثنائية، يسمي أبناء الحارة حارتَهم بالنار، والقصرَ بالجنة، ويتطلع بعضهم إلى الفرار من لُجّة العدم التي يعيش فيها، إلى رغد القصر المرتجى، وتزداد رغبة الراغبين، بمقدار ما يكتنف حياة ساكنيه من غموض. وهذا ما يجعل أبطال الرواية يشتطّون في خيالاتهم التي تقتحم أسواره العالية وبواباته الموصدة. وحيث ترتد الأنظار حسيرةً، كليلةً، أمام مغاليق القصر، تنشط المخيلة الشعبية، فتتناسل منها الروايات، وتتوالد الحكايات، وتنتشر التقولات والشائعات. في حين تظل حارة الحفرة، حبيسة زمنها المتكرر، وحفرة للفيف من الأجناس والأعراق والجاليات البعيدة والقريبة، ومن المقهورين والمخمورين والشاذين واللصوص.

وعلى إيقاع التناوب بين ما يحدث داخل القصر، وبين ما يجري في الحارة، بين الداخلين المبهورين، والمطرودين المصدومين، أو المقتولين عند عتباته، تُنسج مصائر العديد من أبطال الرواية، ونهاياتهم الفاجعة.

الارتقاء الصعب

يعيش أبطال «تَرْمي بشررٍ» لا سيما أبناء الحارة توتراً وجودياً ونفسياً، ناجماً عن محاولتهم التماهي بعلية القوم، والارتقاء إلى ما هو أبعد من ماضيهم الذي قُدِّر لهم، وإلى استغلال ما أفاضت به الطفرة الاقتصادية من خيرات وأموال. وإلى تطاول أعناقهم لتبلغ صف رجال الثروة العريقين. لكن أقدامهم سرعان ما تنزلق بهم، فيخسرون مستقبلهم وماضيهم. وحينما يفوتهم قطار الثراء السريع، فإنهم ينقلبون إلى الماضي، ويحاولون التطهر من ذنوبهم، والتكفير عما اقترفوه، بيد أن أعمارهم تكون حينذاك، قد تآكلتها السنون، ولفظهم الزمن الذي أداروا له ظهرهم، في حارتهم الشعبية.

يتنازع «ترمي بشرر» زمنان، زمن الحارة الآفل، ومكانها الآيل إلى التصدع والزوال، واضمحلال ذاكرتها الهرمة، وذواء أعرافها الموغلة في أعماق التاريخ، وعقم ما تناسلته من حكايات، والزمن الآخر، هو زمن الحداثة باشتراطاته وقوانينه ومنظوره، وسرعته الداهمة بسيل مصارفه وبورصاته، وأسواقه الفسيحة، ومطاعمه الفاخرة، وعماراته العملاقة، وسياراته الفارهة، وكاميراته السرية المتلصّصة، وهواتفه النقالة الثرثارة.

لم يستطع زمن الحارة الرخو، أن يبقى ماثلاً أو واقفاً، أمام هذه الأعاصير، فرضخ البعض إلى ما كُتب له. وخاب أمل البعض الآخر، باسترجاع رزقه من الصيد، فرمى سالم البيغيني بنفسه في لجة الأمواج. ولأن حامد أبو جلمبو لم يحتمل غابات الإسمنت تقتات من بحره الذي عاش فيه ومنه، فقضى نحبه، وهو يعترض التراكتور.

ومن خلال نبرته الساخرة والمتهكمة واللاذعة، التي قلّما قرأناها في

الرواية السعودية بل العربية، ينحو عبده خال إلى تعرية أبطاله، وهتك القشرة، وتمزيق الأقنعة التي يخفون تحتها وجوههم الحقيقية، والى افتضاح أسرارهم، وهو إذ ينبش المهمش والممنوع والمكبوت، يكشف خداع سكان الحارة ورياءهم الديني، وشذوذهم الجنسي، وإتيانهم الفواحش والمنكرات.

وفي القصر مرتع الإثارة، يضيء القاص بلغة تصويرية وانطباعية، مناطق اللذة المحظورة، ويسترسل في وصف مسلكية صاحبه العنيفة والماجنة، بما يذكّر بقصص المركيز مارا دي صاد، وانحرافاته وشذوذه. وحيث يمثل هذا الرجل ذروة اقتران المال بالنفوذ، تبدو قدرته لامتناهية، حتى لكأنها القدر الذي لا يُردّ قضاؤه، فينصب المكائد والدسائس لمنافسيه من أبناء طبقته، ومن أبناء الحارة الذين عملوا في خدمته. ويكون نصيبهم غياهب السجن، أو المصحات العقلية، أو رميهم عراة على أرصفة مدينة جدة، أو تصفيتهم بدم بارد على بوابات قصره.

إذا كانت «ترمي بشرر» تحفل بالعديد من هذه النماذج ذات السلوكيات المنحرفة والنزوية، فلأنها، كما يُستشف من الرواية، ثمرة عوامل تربوية واجتماعية عديدة، يعانيها المجتمع، مثل الزواج غير المتكافىء، أو تعدد الزوجات، أو الشجارات العائلية الدائمة، أو الضنك المعيشي، أو قسوة الزوج على نسائه وأولاده. عوامل تولد عنفاً مكبوتاً، يجد تجلياته في القسوة الزائدة مثل قطع لسان خيرية، أو في ارتكاب المعاصي. وتنعكس على أبطال عبده خال في فظاظتهم ورعونتهم وعدائيتهم ووصوليتهم. وقلما نلمح في نفوس أحدهم لحظة من النبل الإنساني، سوى عند أسامة، حيث يذرف دموعه على قبر حبيبته تهاني، بعد عشرين عاماً على قتلها، بما يعيد لنا ذاكرة الشعراء العذريين.

وإذا كانت الطفرة الاقتصادية تزامنت مع نهوض الرواية السعودية، فإن الروائيين وجدوا أمامهم مادة مكتملة لمعالجتها في رواياتهم، راصدين عواقبها، ومفاعيل تحولاتها على الأمكنة والناس، لاسيما ما أصاب منزلة المرأة. وقد

تراوحت هذه المنزلة في رواية خال، بين صورة المرأة اللعوب مرام، والمرأة المخلصة موضي، والمرأة الضحية تهاني. وتصدرتها المرأة السلعة التي تمثلت في الرواية، بملحق لصورها المتفرقة والمتعددة الأسماء، كمادة احتياطية حكائية لا ينضب مَعينها.

عادل بشتاوي: «بقايا الوشم»

عواطف «مبرمجة» بين الشرق والغرب

تفقد الرواية الحديثة بريقها إن اقتصرنا على نواتها الحكائية وإنْ جردناها من جزئياتها وتفاصيلها. وحيث إن هذه العادة تشكلت بفعل استراتيجية القراءة والذاكرة التي تميل إلى الاختزال والإسقاط، وإلى الظن أن الدلالة أو الدلالات الروائية تستقر في نهاية المطاف في هذا الأصل أو تلك النواة، فإن هذه الاستراتيجية الاختزالية هي تعامل سلبي مع الرواية، الرواية التي ما تزال ترسي بناءها الجمالي وفاعليتها على ما يتجاوز هذه النواة، وتنتحل أشكالاً سردية وتعبيرية متعددة، وتتخذ اتجاهات ملتبسة ومُلغزة. وتكسر الحدود بين المعيوش والمتخيل، وتهزّ تراتبية الأمكنة والأزمنة.

ولو حاولنا ان نقرأ رواية عادل بشتاوي «بقايا الوشم» في ضوء المغريات التي تقدمها النواة الحكائية، لوجدناها حكاية رجل وامرأة شاءت الأقدار أن يلتقيا بعد ربع قرن من الفراق. فيجدد ابنه وابنتها قصة حب تماثل قصتهما السابقة.

يبد أن تناول الرواية من هذه الزاوية الضيقة من دون الإطلالة على طبيعة الكتابة السردية لدى الكاتب، وطريقة بنائه وتكوينه لمتنه ولأشكال التخييل الروائي، وقدرته على خلق إيقاع الرواية الداخلي المتفرّد، وابتكار سياقاتها

وحواراتها الواقعية وتداعياتها الاستيهامية، هذا التناول لن يؤدي بنظرته المحدودة إلا إلى تعرية الرواية من مقوماتها الأساسية ومن كثافتها وتمايزها.

«بقايا الوشم» لعادل بشتاوي لا تنغلق على هذه الحكاية العادية، إنما تنفتح عبر بنية روائية متعددة الروافد والحواشي على كثير من الأسئلة والقضايا الحضارية، في مقدمها الإشكالية النسائية التي عاينها من قبلُ روائيون عرب فوضعوا العلاقة الملتبسة بين الشاب العربي والفتاة الأوروبية تحت مجهرهم. بيد ان «بقايا الوشم» تتمثّل هذه الإشكالية من زاوية أخرى، فتتناول العلاقة بين الجيل الثاني أو الثالث من العرب المهاجرين المتشبّع بالحضارة الغربية وسلوكياتها وتقنياتها من طرف، والجيل النسائي العربي المثقف والمتعلم الذي ما فتىء يرزح في بلادنا تحت وطأة التقاليد من طرف آخر.

اختار القاص مدينة لندن، ولعل في هذا الخيار بعض ما يمت إلى تجربة شخصية، لتكون محطة عبور لامرأتين: عروب ووالدتها، المنتقلتان إلى الولايات المتحدة الأميركية لحضور حفلة زفاف شقيق الوالدة. لكنّ لندن تحوّلت بمحض الصدفة، أو بمشيئة الروائي، إلى حالة اختبار حضارية قاسية ومضنية، فبدلت نفسية المرأتين، كما قلبت حياة الرجلين؛ هشام حبيب الأم السابق، وابنه وسام الحبيب اللاحق لعروب، خلال ثلاثة أو أربعة أيام فحسب أمضيتاها في منزل الرجلين مضطرتين بعد أن سُرق منهما جوازا سفريهما في مكان عام للتسوق.

خلال هذا الزمن القصير جداً من المساكنة الموقتة نسج بشتاوي عقدة من العلاقات المتشابكة بين أبطاله، وحوّل، عبر عملية تكثيف زمني، الأيام المعدودة إلى زمن حضاري استغرق في روايته أكثر من ثلاثمئة صفحة، فقلبَ أمزجةً وأفكاراً ومصائر.

ومن دون مراعاة هذا المنحى التكثيفي الترميزي يتحول ما يرويه القاص

في هذه الصفحات العديدة إلى أطنابٍ لا جدوى منه، وإلى تحشية لا طائل تحتها. وبشتاوي في حقيقة الأمر يستهويه هذا الالتفاف على النفس، وهذا التوغل العميق في دهليزية العواطف، واستنباش المكنون والدفين.

أفضت التجربة في لندن بالمرأتين والرجلين إلى اجتياز مسافة حضارية هائلة اختصرتها بضعة الأيام هذه، فطرأت تحوّلات في العواطف والأفكار والعلائق بين الطرفين.

حرّكت عروب وأمها في البيت الحرارة الإنسانية والعاطفة الشرقية التي حملتاها من بلادهما، بعد ان جمّدت البيت ميكانيكية الحياة الغربية. وفي المقابل أيقظهما الرجلان من غفوتهما وأخرجاهما من شرنقتهما ودفعاهما إلى الانصات، إلى دقات القلب ونداء الذات، وأضحت الرحلة العابرة بين البلدين والمطارين مغامرة في الزمان، وتجربة حضارية بقدر ما هي تجربة ذاتية. وكشفت عمق الهوة بين المرأة الشرقية والمرأة الغربية، واختلاف موقعهما ومآلهما. ودلّ الحوار بين آرلين عشيقة وسام وعروب التي أذعت أمامها أنها حامل منه، على طريقتين متمايزتين في التفكير والممارسة، إحداهما تمثلها عروب، أو بالأحرى المرأة العربية التي تحاول البطلة أن تتماهى بها، وتقوم على فكرة امتلاك الرجل من خلال الانجاب والتعلق بالبيت والأولاد. أما الثانية فمبنية على العلاقة الحرة والمتكافئة بين الرجل والمرأة.

وضع القاص المرأتين وجهاً لوجه وهما تتنازعان رجلاً واحداً. فبدا ان عروباً وإن انتصرت ظاهرياً فهي ترسف بأغلال غير مرئية. وقصتها تماثل قصة أمها ومعاناتها وقهرها على رغم ثقافة الأم والبنت، وكأنما هما حلقتان ضعيفتان من سلسلة واحدة تشدها الذاكرة القمعية. فترى الأم في عروب التي يعذّبها أبوها صورتها القديمة وهي تجأر بالشكوى «تنظر إلى الشمال فترى نفسها. تسمعها تبكي بكاء مخنوقاً حتى لا يسمعها أبوها فتسمع فيها نفسها».

وعروب التي يداهمها على درج البيت في لندن إحساس مفاجيء باللذة، وتساورها نوازع إيروسية مكبوتة، تُحجم عن إظهار ما تشعر به، أو التعبير عنه حتى ولو بالإشارة أو الحركة خوفاً من الفضيحة والشَيْن. بينما آرلين حرة طليقة تعامل الرجل معاملة الند للند، ولا تخجل في إشهار رغباتها وصبواتها أمام الملأ. وتكشف وقفة القاص المسترسلة عند عروب وهي تلجم رغبتها وتتقوقع على ذاتها أمام وسام أعمق طبقات الكبت المترسّب في نفس المرأة العربية والخوف من المحظور.

بيد ان الرحلة وما لابسها من أوضاع وأطوار شكّلت لعروب مخاضاً فكرياً استدركت في ضوئه واقع أنوثتها المحبطة، فسعت بعد الإياب إلى بلدها إلى تحقيق ذاتها والتحرر من استلابها الأنثوي المزمن، ولو على جمرة العذاب الذي سامه لها أب غيور ارتاب من عذريتها ومن عفة زوجته فعبث بأغراضهما وملابسهما «فتش وفتشت معه هواجسه ومخاوفه وعقله وقلبه وغيرته». وآثر البقاء على ارتيابه على رغم كل القرائن الداحضة. والغيرة كما يصفها وسام مثل الفيروس، لا تبدأ في التكاثر إلا في المحيط الملائم، وليس أفضل من محيطنا الشرقي الأبوي لنمو هذا الفيروس وتكاثره.

وكما طرأ التحوّل على عروب، طرأ أيضاً على وسام الذي عاش في الغرب وتعلم في أرقى الجامعات وتخصص في أحدث اختصاصات العصر «ميكانيكية الإخراج الرقمي» فعثر في عروب على ضالته، وبعد سوء تفاهم مرجِعُه اختلاف النظرتين الحضارتين المختلفتين لديهما، وغامر بنفسه لينقذها من براثن الأبوة المتزمتة.

ووجه الطرافة في الرواية أنها تنيط الفضل في بقاء التواصل بين الحبيبين البعيدين واستنقاذ الفتاة باستخدامهما معاً جهاز الكومبيوتر أو الأنترنت. فبوساطته تبادلا الرسائل والآهات، وأرسيا استراتيجيةً للعواطف وبرمجتها. وحلّ الكومبيوتر محل المخبرين والمفتشين البريطانيين، ودلّ بمعادلة رياضية

أجراها وسام على مكان جوازي السفر الضائعين. وفي وسعنا أن نفترض أنّ احتفاء القاص بالكومبيوتر، ذو علاقة بقراءته الجديدة التي ترى أن هذه التقنية الحديثة قادرة على تحرير الإنسانية وخدمة البشر، وخلق جيل عالمي جديد «يتكوّن فوق الحضارات المعروفة ويمدّ جسوراً لم تكن ممدودة في أي وقت من الماضي». وعلى رأس هذا الجيل الفتاة العربية التي تستطيع عبر العقلية الجديدة أن تخطط لبناء شخصيتها متحررة من العبودية والاستضعاف. وإن صحّ ما زعمناه فلا ندري كيف يمكن للرموز الرياضية أن تحلّ محل الرموز الميتولوجية، وللخطاب العلمي ان يُقصي الخطاب الإيديولوجي بسهولة من عقولنا، من دون أن يزعزع قناعاتنا ومسلماتنا، ولبرامج الحاسوب أن تسيطر على بديهيات الأعراف والتقاليد.

في سياق روائي يحافظ على تعاقب زمني ظاهري لكنه يقوم على تنوع المستويات السردية، وعلى حركة انسيابية، متوترة أحياناً ومفتتنة بالكلام الذي لا ينقطع حواراً أو وصفاً أو مناجاةً، يتواشج الحدث اليقيني بالاحتمالي، والواقعي بالمتخيل، ويتداخل صوت الراوي بصوت الأبطال، ويستدمج القاص قصة بطلته بقصة شهرزاد فيضع إصبع القارىء على الدلالة الأعمق لظلم المرأة العربية والشرقية. الدلالة التاريخية والأسطورية الكامنة في تلافيف اللاوعي الذكوري الجماعي الذي تمثّله هذه القصة التراثية التي ما زال الروائيون يلقون عليها اسئلتهم المتجددة والمتكررة.

وما يضفي على «بقايا الوشم» فرادتها وخصوصيتها ان الرواية لا تقتصر على وقائع وأحداث مألوفة فحسب، وإنما تنفتح على حُدُوس وتداعيات وتخيلات ميتولوجية وأشعار، وعلى حركية الأعماق، فتُرَدُّ الرواية إلى دلالاتها غير المباشرة، والى أسئلة الوجود حول الحياة والموت والقدر التي تتردد في ذهن بطلها هشام المفجوع بوفاة زوجته الإنكليزية.

ومن ميزات الرواية أنها ترصد أبطالها رصداً دقيقاً في صمتهم وكلامهم وحركاتهم. وتتبّع ما يساورهم من انفعالات ومخاوف عميقة وغامضة وإحساس

بالذنب والقلق. وتقبض على ارتعاشات العاطفة ودبيب اللذة وخدرها في النفس والجسد. حتى لكأنها بقوامها وأصواتها ولغاتها موشور يعكس طيف العالم والوجود، بقدر ما تنطوي على إشكاليتها الأساسية التي يتحرك عليها محورها الروائي؛ إشكالية المرأة واستتباعاتها: الشرق والغرب، التكنولوجية والتخلف، وكل الثنائيات وجدلية الأضداد التي لا تتوقف في ذهن الكاتب العربي.

أمجد ناصر: رواية «خذ هذا الخاتم»

التكوينات الصحراوية

يخترق أمجد ناصر في روايته «خذ هذا الخاتم» أصول النص السردي الكلاسيكي. نص يتحلّل من ارتباطات والتزامات فنية توجبها الرواية، أو تفرضها عادةً القوانين السردية. يتحاشى خيوط الحبكة بما هي ترسيمة معينة تتمثل في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، لتجعل من المادة السردية حكاية حدثية موحدة.

ودون أن يقع في أسر شكل تعبيري أحادي، يزاوج ناصر بين الشعر والسرد دون أن يلغي أحدهما الآخر. وسبق له أن وظّف السرد كمكوّن من مكونات القصيدة وبنيتها في «حياة كسرد متقطع»، لذا تغلب على النص في بعض النواحي الطقوس الشعرية بما هي تشكيل حر، وصور لمّاحة منفلتة من جاذبية الواقع، وتؤلّف مادته الأثيرة التي تضيء المسار الحكائي المتمرد على أي تصنيف أو معيار. ثمّة انكسارات وأشتات من الحكايات والصور والأوصاف التي تحمل النص على المراوحة بين الواقعي والمتخيل، بين اليقيني والمحتمل. كما يتوسط الراوي لا بين القارئ والكاتب، بل يحتل مكان (الأنا) وكأنّ الأنا تعلن هنا، أنها لا تستحوذ على الحقيقة، ولا تتحكم في خيوط السرد، إنما تضع

زمام الحكاية بيد راوٍ غُفْلٍ يخاطبها ويذكّرها. ويسمح لها هذا الاستبدال بأن تتملّص من إطار السيرة الذاتية الوثيقة الصلة بالأنا، التي تنهض على تسليم ضمني بالتطابق بين الذات التي تروي في الحاضر قصة وجودها الشخصي، والذات المتحدَّث عنها في الماضي. وتتيح هذه الطريقة المجال امام ذاكرة القاص للتدفّق الحرّ الذي يبني عالماً حقيقياً بقدر ما هو عالم استيهامي. والنص التخييلي الحر أقدر على قول حقيقة الذات من النص المرجعي، مصداقاً لقول فرنسوا مورياك: «وحده التخييل لا يكذب، فهو يفتح باباً خفياً على حياة المرء تَلجُ منه روحه المجهولة، في مأمن من كل رقابة».

كما في دواوينه الشعرية يرجع أمجد ناصر إلى طفولة صحراوية، ويستعيد الحنين إلى المكان الأول المنفتح على آماد مكانية وزمنية أخرى، مراقباً تحوّل البادية إلى امتداد كسول «لمدن صنعها الاستيطان والنزوح ومعسكرات الجيش والمعامل» من دون أن يعقد لواء النصر للحداثة على البادية، والتاريخ على الأسطورة. بل تعيش باديتُه مفارقةَ الحداثة والأصالة.

ثمار الحداثة

وبحسه الواقعي، يرصد الكاتب العديد من مناخات حياته الشخصية وتجاربه الذاتية، ويمعن في ذكر تفاصيل الأمكنة والمواقع الأثرية، والقصور والقلاع المهجورة، ويعرّف بالمواد المصنوعة منها، وطرائقها الهندسية، وسَرْد المرويات حول نشأتها ودورها. والماضي هنا بقدر ما هو ماضي الطفولة فإنه أيضاً، وبالتوازي، ماضي الأرض والحضارة. ماضي المدن الغارقة في رمال الصحراء وماضي الشعوب التي تعيش اليوم صدى هذا السيل الكاسح من ثمار الحداثة، وهي تخترق المدائن والقرى والبوادي.

وتاريخ الراوي هو تاريخ الصحراء وتحوّلات قاطنيها من العشائر والقبائل بوطأة قيام الدولة الحديثة التي قضت على ملاحم الغزو ودورات الثأر. «جاءت

الدولة ببنادقها وسياراتها ومعلباتها ورواتبها الشهرية لتنهي قوّة وتحلّ قوة أخرى. وأُبدلت المواثيق العشائرية بالقوانين والأنظمة الجديدة».

يصف لنا أمجد ناصر الحياة البدوية التي تكاد تنقرض. يعيدنا إلى جمالية الجفاف، إذا جازت العبارة. جمالية اليبوسة والتقشف، والعيش بين الوجوه المحروقة والقاسية والرياح المغبرّة والنباتات الشوكية والأمنيات المبتورة. ويتمثّل ناصر روح الصحراء التي يعشقها روحاً بريةً تقاوم التدجين الذي جاءت به الحضارة الحديثة. روحاً برية تشكّل معيناً لا ينضب لتجربته الكتابية بشعرها ونثرها. مناخات تذكرنا بتحوّلات الصحراء في كتابات عبد الرحمن منيف التي رسمت الفوارق العميقة بين العالم البدوي الأسطوري، والعالم التكنولوجي الوافد الذي احدث انتقالاً متعدد الوجوه بتعرجاته وتداخله.

تبدأ رواية «خذ هذا الخاتم» بفصّ الخاتم الأزرق الكابي الذي وصل إلى الراوي، بعد ان اشتراه من بائعة جوّالة، وكان عندما يحكّه برِدْن قميصه يسمع «رجْعَ وعودٍ لم تُنجز قطّ» وتنتهي الرواية بخاتم آخر كان يحركه رجل عجوز على نحو دائري في إصبعه النحيلة، وكأننا إزاء خاتم سليمان الأسطوري الذي نلمس من خلاله ملامح عالم ومصائر متبدّلة على حافة الأزمنة والأمكنة.

التكوينات الصحراوية

ما فتىء المكان الطفولي الصحراوي الأول يترك بصماته على الراوي. وهو عبارة عن فضاء مفتوح على ضروب السحر الغامض الذي تغتذي به ذاكرته كافةً، وتحوّله إلى صور شعرية ومرجعيات حكائية متفرقة. طفولة بدوية يستعيدها مرة تلو أخرى، قبل أن تضيع في دورة الحياة، وقبل أن تتحول وقد نضجت تجربة الكاتب إلى ما يشبه الحالة الصوفية. وهو المترحّل في أصقاع الأرض، المتنقل من جفاف الصحراء وضحالتها إلى بلاد الثلج والبرودة. يرسم الكاتب بعض ملامح سيرته دون أن يُخضعها إلى كرونولوجيا محدّدة ورصد دقيق، بل ينثر بعضاً من ذكريات شبابه وصبواته وصوراً من أزمنة متخيلة.

لا شخصيات. لا حبكة. لا سردية منتظمة. إنما أمشاج من الذاكرة المفعمة بطعم الحياة البدوية القائمة على الصبر والحكمة العفوية وتحمّل شظف العيش والنُدرة. والراوي يفتش عن الأوابد والمدن التاريخية في بلاده. عن تراكم التواريخ والأديان واللغات وتداخلها طبقة فوق أخرى. يضعنا أمام بقايا لوحات يعمل الخيال على سدّ ثغراتها، أو لملمة اجزائها المدمّرة أو المسروقة. ويدور حول التماثيل الصغيرة والكبيرة والرؤوس المبتورة والعملات الذهبية واللفائف. ويسرد طريقة صناعتها، ويذكر أعمارها الافتراضية وأنواع كتلتها وأحجامها وأشكالها. مستحضراً من خلالها تاريخاً مكتوماً غير معروف. ويستغرق في خيالاته ورؤاه، ويقيم علاقةً جدليةً بين البقاء والزوال في إطار من الهواجس التي تطارده، وهي الحدود بين الصحارىٰ والمدن الحديثة، بين الحضارة الموروثة القديمة والحضارة الحديثة الماثلة أمامنا.

يسترسل في اكتشاف التكوينات الصحراوية من حيوانات وكائنات، ويعيد إحياء تاريخ الأمكنة ومسالكها وناسها وطبيعتها وعناصرها المبعثرة، ويحصي الأشياء الموجودة وكأنها النقاط الأساسية، أو الخطوط الأولية لبناء هذا الفضاء الصحراوي في ذهن القارئ. وهو ينحو إلى تفتيح وتقليب معاني الأسماء واشتقاقاتها ودلالاتها. وإلى ما يمكن أن نسميه شاعرية التكوينات البدوية وأشيائها وشذراتها وموجوداتها. مثل الرمل الذي يقاوم الجمع والتماسك والاستقرار. الرمل الذي لا اسم ولا تاريخ له، والذي يصنع التيه والضياع. والجبل الذي لا يعطي فكرة مسبقة عما خلفه.

في الرواية يحضر الآخر الأجنبي كهاجس على هيئة رحّالة أو مستكشف أو مستعرب، وأحياناً، على هيئة جاسوس أو مغامر أو كاتب تقارير. ولا يجد الباحث الغربي في تاريخ هذه الأصقاع سوى الأطلال والرواسم، بعد أن كانت حواضر زاهية تزدحم بكلّ مظاهر الحياة الخفّاقة. ولم يعد هناك تحت طقطقة الجفاف شيء يلمع، سوى العطش والسراب.

بيد أن الراوي لا ينبذ هذا الآخر، إنما يتواصل معه رغم أخطائه وهفواته ومطامعه وسوء نيته. يصادقه ولا يرتاب منه، ولا تحمل كلمة مستشرق لديه رنين الشتيمة، كما هي حال المتوجسين من العرب والمسلمين. إذ يكفي ان نقر له بشجاعته وفضوله المعرفي.

جمال ناجي: «موسم الحوريات»

السر المكتوم

في روايته «موسم الحوريات» يوظّف الروائي الأردني جمال ناجي سيرة عائلة أردنية ثرية على خلفية أحداث «الربيع العربي» وما تمخّض عنها من ثورات مجهضة ونتائج كارثية، على رأسها نشوء تيارات دينية متطرّفة حلّت في أعقاب ضمور الحراك السلمي وانطفاء جذوته. وعلاقة الرواية بالأحداث نجمت عن انخراط أحد أفراد العائلة الذي تدور الشكوك حول حقيقة وجوده ومكانه، في صفوف التنظيمات الإسلامية المقاتلة، بدءاً من أفغانستان وانتهاءً بسوريا، حيث لقي هناك مصرعه في عملية انتحارية ضد جنود النظام.

الرواية تقوم على تقنية الأصوات المتعددة التي تتناوب على السرد، وتتفاعل فيما بينها لإغناء المخيال الروائي بوجهات نظرها أو رؤياها من زوايا مختلفة، ولتتيح أيضاً تنشيط المونولوغ الداخلي، وتوالي الذكريات. وهذا السبيل سلكه الكاتب من قبل في روايته «عندما تشيخ الذئاب» التي استخدم فيها التقنية عينها، بل العدد نفسه، وهو خمسة اصوات موازية لعدد اصوات الرواة الخمسة في هذه الرواية، وهم: سماح شحادة ومنتهى الراية وساري أبو أمينة وأبو حذيفة وضرار الغوري.

رواية مفعمة بالمناخات الدينية التي بدأت تسود المجتمع الأردني كغيره من المجتمعات الاسلامية، حيث انتشرت منظومة من القيم والعادات والسلوكيات، ودرجت الأزياء الرجالية والنسائية الإسلامية التقليدية، وأنماط معينة من العلاقات والتعابير المقننة. وكان من نصيب البطل الشاب أن ترعرع في هذه البيئة المتزمتة وتأثر بجوّها، واندفع في أتون الحرب «المقدسة» المتقدة نارها في عدة دول عربية وإسلامية. ولم يقتصر الفضاء الديني في الرواية على الفضاء المحلي، بل تعداه إلى بلاد نائية حيث شدّ فواز باشا ومعاونه ساري ابو أمينة الرحال إلى بومباي لمقابلة الحكيم الهندي «هارشا» لعله يغيّر قَدَر الباشا الذي رسمته له كلمات العرّافة عروب. وفي صومعته الجبلية في معابد أجنتا يتعرف القارىء على الجو الديني المبهم الذي سبق لجمال ناجي أن رسم خطوطه في روايته السابقة «عندما تشيخ الذئاب» متحدثاً فيها عن الأولياء الصالحين وأصحاب الطرق والمداواة السحرية، فنرى في الهند أفعى تتلوى في النار ولا تموت، لأن النار بلا حرارة، كما يقول الشاب عند مدخل الصومعة. كذلك فإن الزائرَيْن وقد مسّهما طائف من السحر يلمحان في الصومعة ضوءاً ينيرها ولا يعرفان سر مصدره أو كنهه. بل يجدان وهما يخرجان من عند الحكيم الهندي ان المدخل الذي كان منخفضاً عند دخولهما بات أكثر علواً عند خروجهما. بل يبلغ من تأثر الباشا بالزيارة انه تخلى عقب عودته إلى عمان، عن تناول اللحوم واقتصر طعامه على الأغذية النباتية، كما هو شأن الهنود.

السر المكتوم

تقدم رواية جمال ناجي شهادة أو مقاربة تمثل منطق هؤلاء المسلمين المتطرفين، الذين يرددون أحاديث نبوية وآيات قرآنية متواترة يعمدون إلى تأويلها وفق مشيئتهم وغاياتهم السياسية. مقاربة جهادية تصبو إلى إقناع الشباب المسلمين بأحقية ما يرمون اليه من إثارة الحروب أو ما يسمونه الجهاد. وإلى

المنافحة عن صحة ما يرتكبونه من أفعال. بل هم يُحبِّبون إلى هذه الشريحة الشبابية القتل في سبيل العقيدة. ويَعِدونهم في الآخرة بالحوريات. من هنا جاء عنوان الرواية «موسم الحوريات» للدلالة على هذا النمط الترغيبي الذي يستخدمه الإسلاميون المتشددون لتجنيد الشباب. ويزعم أبو حذيفة في هذا المقام أن جثامين الشهداء تتضوع منها رائحة المسك. وأنهم في قبورهم أحياء يُرزقون، ولا تسري على أجسادهم سُنّة الفناء والبِلى.

هذه الأصوات الساردة لا تقتصر على سرد الوقائع التي مرت بها، ولا تعبّر عن وعيها وشجونها وخيباتها فحسب، إنما تضيء على حياة الآخرين وعلى أقوالهم وحواراتهم. ويتقاطع السرد في الزمان والمكان باختلاف شخصية الراوي ليزيد من مخزون الإثارة والتشويق، ويحوّل بذلك أحداث الرواية إلى ما يماثل العقدة البوليسية التي تُبنى على الألغاز والمغامرة والمفارقات والمصادفات، من خلال السعي لكشف حقيقة ما تنبأت به العرّافة المغربية عروب من سِرّ، قلبَ حياة الباشا. وهو سِرّ لم يخطر على باله مطلقاً، عندما فاجأته في ليلة احتفاله بعيد ميلاده الستين، بأن ثمة طفلاً ولد من صلبه، يجهل وجوده أو مكان إقامته، سيلقى على يديه حتفه. ويتبين فيما بعد ان الطفل هذا كان ثمرة علاقة جنسية محرمة مضى عليها ثلاثون عاماً. النُّبوءة هذه تحوّلت مع الوقت إلى هاجس رئيس شغل عقل الباشا، وأدخل في حياته جرثومة القلق والوساوس وجعلته شخصيةً مثبطة خائبة، فاقدة الثقة بذاتها وقدراتها. ومنذ تلك اللحظة التي نطقت بها عروب العرّافة استنجد الباشا بمعاونه ساري أبو أمينة، وطلب منه البحث عن امرأة اسمها منتهى الراية، سبق أن عملت في إحدى شركاته منذ ثلاثين عاماً. وأفضت عملية البحث إلى أن يسترجع الكاتب الأحداث الماضية بطريقة الفلاش باك، حيث تنحلّ عُرى الحبكات السردية التي تتضافر حول حياة هذا الابن المجهول، بغية الوصول إليه، قبل أن ينفذ جريمة قتل والده. وتنفك هذه العقد خطوة خطوة عبر ترتيب معين للأحداث وتنظيمها

وتقطيعها، ومن خلال أصوات الرواة المتعددين الذين يضعون القارىء دائماً على عتبة التحوّلات السردية المتصلة بحياة هذه الشخصية المطلوبة.

لعبة المقادير

والروائي جمال ناجي حريص هنا على عدم الإفصاح عن مصير بطله الشاب دفعة واحدة. إنما الإضاءة المتدرجة على حياته ومنعرجاتها زيادة في عامل التشويق. وإذا عرفنا أن الوليد، وهو اسم البطل الشاب، انخرط في صفوف المجاهدين المسلمين إبان «الربيع العربي» المجهض، فلا مناص للرواية حينئذ إلا أن تطل على أمكنة الصراع داخل الدول المضطربة، من أفغانستان إلى سوريا، لتنقل لنا مشهديات من ساحات الوغى، وما يعصف بها من قتل ودماء ودمار. بيد أن هذه الخلفية الحربية التي ينقلها لنا صوت أبو حذيفة وضرار الغوري، لا تشكّل في حد ذاتها غاية الكاتب من السرد، فمثل ذلك متاح في عالم الميديا المعاصرة. إنما يريد القاص بالدرجة الأولى إظهار عدم قدرة المرء على التنكر أو التخلي عن ماضيه الشخصي، مهما ارتقت منزلته الاجتماعية أو الطبقية. بل ان الماضي لا يحول ولا يزول مهما كان ضئيلاً أو تافهاً. ولا بد ان يترك أثره على النفس والعقل، فينمو ويكبر مع مرور الزمن. بل إن هذا الماضي يحدد في كثير من الأحيان مصير صاحبه من حيث لا يتوقع، كما حدث مع فواز باشا حينما راود «منتهى راية» عن نفسها، مستغلاً ضعفها وقلّة حيلتها. متلاعباً بعواطفها، واسِماً تاريخها بالعار كامرأة شرقية مغلوب على أمرها، قبل أن تنقلب المقادير عليه لتثأر لها، وتعاقبه على ما اقترفته يداه.

رواية جمال ناجي التي تتناول موضوعات شتى، مثل العنف المذهبي المستبطن الذي يعصف بالعالم العربي، وصراع الإيديولوجيات، وعدم التورّع عن استخدام مظاهر الدين لمآرب شخصية مثلما يفعل الشخص الملقب بـ«القنفذ»، ترتكز على التيمة القصصية الكبرى التي تغلف أحداثها. وتقوم على

الفلسفة التي تنحو إلى الجبرية، وإلى عدم تمكّن البشر من التملّص أو الاحتراز من قدرهم المرسوم لهم، أو عرقلته، أو تبديل مساره وخطوطه. القدر، يقول ساري أبو أمينة «يقسو ويسخر ويعدّ الخطط... القدر أكبر مني ومن سوايّ، وأنا لست غير كائن متناهي الصغر، في حوضه الخرافي الهائل». وما نلحظه في الرواية أن خطوط القدر اللامرئية هذه، هي التي تتحكّم بحركة أبطالها وتفرض عليهم سُنّتها المخفية.

موسى عبادي: الملكة والخطاط

يروي مفارقات الحارة اليهودية الدمشقية

لا يعرف القارىء العربي من هو موسى عبادي، ولا كتابه «الملكة والخطّاط» الموضوع بالفرنسية، والحاصل على جائزة الأكاديمية الفرنسية عام 1993. لكن قراءة الكتاب بترجمته العربية تجلو موهبة فذة، يتمتع بها هذا المؤلف السوري، اليهودي الأصل (توفي عام 1997) الذي ترعرع في حارة اليهود في دمشق، قبل أن ينتقل إلى باريس للدراسة في جامعة السوربون. تفاجئنا في الكتاب نزعته إلى التهكم التي تذكّرنا بغوغول أبي القصة الروسية، ويصور البؤس البشري والفكري والديني الذي كانت تعيشه حارة اليهود، في الفترة الفاصلة بين أفول السلطة العثمانية وبداية الانتداب الفرنسي. ويفاجئنا حنين موسى عبادي إلى أمكنة صباه في الشرق، على الرغم من بساطة الحياة فيها، وعفوية ناسها.

يعيد عبادي تركيب سيرة حياته في حارته، مع ما حفّ بها من شخصيات وظروف اجتماعية قاسية، في إطار ذي بُعد انساني يتجاوز حدود الأوطان والأديان.

مشهديات قصصية لا يتبع الكاتب في سردها سياقاً زمنياً متدرجاً، ولايتصدّر واجهة الأحداث، كما هو جاري العادة في السّير الشخصية، إنما

يختار بعضاً من تجاربه، ويضيء على بعض وجوه الحارة المرسومة بأسلوب كاريكاتيري هزلي، متمرساً بمهارة روائية عالمية، وبروح المسرح الكراكوزي الدمشقي (خيال الظل)، وبلغة فرنسية مطواعة بجملها المتشعبة ومجازيتها الخاصة، وتداخل الكلمات العربية في نسيجها الفرنسي، ما يمنح الكتابة ميزة واقعية وعفوية وشعبية، على ما يحسب المترجمان مايا الخوري وشريف كيوان في مقدمتهما، وقد عملا على استخدام مفردات عامية متناغمة مع هذه البساطة التي ترسمها عين موسى عبادي وذاكرته.

تمثّل حارة اليهود في دمشق، كما تقدمها ذاكرة الكاتب وعينُه، فكرة نقيضة أو صورة مضادة، لما سبق أن كوّنها القارئ العربي عن الغيتو اليهودي المعروف في الغرب. فنحن هنا إزاء حارة مثل سائر حارات دمشق، وإن تمتّعت بمواصفات أو خاصيات دينية معينة، فهي لا تختلف بهذه الخاصيات عن سواها. إنما هي تمدّ، في مسارات العمل والمعاش والتجارة، وفي تزجية أوقات الفراغ، جسوراً متينة مع محيط الحارات الأخرى، ويجمعها معها مصير واحد، إذ لم تكن بمنأى عن مجازر الفرنسيين الذين كانوا يطاردون الثوار السوريين عام 1925 (من فوق العريشة). بل مثّلت العريشة هذه، وهي «توزّع أوراقها وظلها على عائلتينا بالعدل والقسطاس» ص 146، دلالة رمزية على هذا التوحّد إزاء الخطر الغريب الداهم.

اليهودي والديك

بيد أن هذا التشابه لا يخلو من توجّس عند اليهودي، لعله من طبائع الأقليات، باختلاف ألوانها دينياً أو عرقياً. فقد عبّر عبادي في بعض الأحيان، عن هذا الشعور بالتمييز الذي كان يلمسه سكان الحارة اليهودية، حينما روى أنه في بعض القرى السورية، كان رأس اليهودي يساوي أقل بكثير من رأس ديك مخصي. أو حين يهزأ من كون صوت النائب اليهودي «الوحيد» يعادل صوت أي نائب آخر. هذا الإحساس بالغبن ليس موضوع الكتاب أو ميزته. بل ما

يجذبنا إليه، هو صوت الكاتب المتهكم الساخر الذي يختار ليومياته أكثر اللحظات الاجتماعية طرافةً، أو قل أكثرها مأسويةً، اذا ما أزال القارىء طابعها الكوميدي عنها.

مجتمع غارق في موروثاته الدينية، وخرافاته وخوارقه، وطقوسه، وخضوعه لإملاءات الحاخامات ومدرسي الدين أشباه الأميين. حيث ينضوي كل أمر مهما تضاءل أو عظم شأنه، تحت لواء الديانة التوراتية التلمودية. فالاجتماعات والمداولات، وعقد عرى الاتفاقات والصفقات والمشاريع، وكل الأعمال صغيرها وكبيرها، وصولاً إلى النيات والأماني والظنون، ترعاها التقاليد الدينية، وتحوطها التعاويذ والطلاسم والتنبؤات، وتحدّدها السنن وقواعد التحريم والتحليل، والطاهر والنجس. ولا يخلو هذا الفضاء الديني من انقطاعات فرضتها إرهاصات الحداثة، يمثّلها صراع بين جيل موسى عبادي الشاب عهدّ ذاك، وجيل الجد والعم. صراع بين العقلية الدينية والعقلية العلمية، بين استخدام الأحرف السرية، واستخدام الأرقام والإحصاءات الرياضية، وبين نصوص التلمود والتوراة وتفسيرات «القبالا» الباطنية، ونصوص الشعراء والكتّاب الحديثين.

وإذا كانت سيرة موسى عبادي الشاب، تدور في حارة اليهود، قبل أن يغادرها إلى باريس طلباً للعلم، ليستعيدها في منفاه عبر كتابه هذا، فإن قارئه لن يقع على صورة الغيتو اليهودي المحتجب، الموصد على أسراره وخفاياه، كما تتداول صورتَه العقليةُ العربية الشعبية، حيث اتهمت يهود دمشق بالذات، على سبيل المثال، بأنهم كانوا يحضّرون خبز الفطير بدم أطفال مذبوحين. كما أنه لا وجود لشخصية المرابي اليهودي النموذجية الأولية «prototype» كما رسمها شكسبير في «تاجر البندقية»، بل اليهودي في الكتاب كسائر الناس؛ فهو البائع والصيرفي والجزّار والبنّاء والخطّاط والخادم والمعلم ورجل الدين وعامل التنظيفات. وهو الأمي الذي يرتجل أبياتاً من الشعر لا يفقه معناها (إسماعيل

البنّاء) وهو الذي يحفظ عن ظهر قلب آيات من التوراة والمزامير يردّدها ببغائياً. مجتمع يختلط فيه التطبيب بالعرافة والتنجيم، والواقع بالخارق والمعجز، عازياً إلى بعض المتعلقات بالدين، أو بمن يعمل بها، قدرات عجائبية. فالخطاط يعقوب مازلتوف الذي كان يخطّ الأدعية والسور التوراتية والتعازيم والرقى لإضفاء البركة على أبواب المنازل (المزوزات) كان يُروى عنه أنه ما أجاد عمله، إلا لأن مدداً من الملائكة تقود يده، حين يغطّ قلمه في المحبرة، وأن قصب قلمه كان يشدو كلما لامس الورق. بينما كان يرى عبادي أن خطوطه تذكّر بسذاجتها بخطوط ما قبل التاريخ.

الغذاء الروحي

مجتمع يمثّل فيه تفسير التوراة وشرح التلمود بغموض عباراته وتعقيداته، ومواعظ الحاخامات ووصاياهم وتحذيراتهم الرتيبة ذروة المعرفة الحقة ومنجاة الأرواح، والتي يسمّيها عبادي ساخراً بأنها «الغذاء الروحي» الذي يعوّض به سكان الحارة عن فقرهم، ويجعلهم مطمئنين إلى صحة إيمانهم.

ومثلما في الحارة من هو لا أخلاقي أو كاذب أو محتال، ففيها السويّ وغير السويّ، وفيها من يتسوّل ليطعم غيره من المحتاجين، دون أن يحتفظ لنفسه بشيء يأكله (رائحة طيبة) وفيها من يؤثر القيام بالواجب على حساب نداء العاطفة (روز الخدّامة).

ليست حارة اليهود الدمشقية مؤلفة من فئة «البارونات» أو «الكونتات» إنما هي صورة عن سائر الحارات والجماعات الشعبية الأخرى، في تلك الأزمنة، حيث تتماثل نظرة الناس إلى الأخلاق والعادات والأعراف. وحيث تتفشى الأمية، فينتظر أهل رفول شولا الذي هاجر إلى أميركا اللاتينية «القارىء الجوال» ليقرأ رسائل ابنهم، ويبشّرهم بالنعيم الذي يتخيلونه. وحيث تتماهى لدى الجميع حالات التطيّر والتفاؤل، والاستسلام لمشيئة الغيب.

فالعناصر الشعبية والحضارية والثقافية في حارة اليهود، كما يجلوها موسى عبادي، تتواشج مع سواها من عناصر المجتمعات السورية المجاورة لها، والمندرجة في فضاء حضاري واحد.

ويمكن أن نستشف على الرغم من المقاربة الساخرة واللاذعة لحياة الحارة وشخصياتها، نزعة يسارية عند عبادي الذي ينافح عن الفقراء والمعوزين والطبقات الدنيا. فيتحدث عن مأساة خدم البيوت الذين تُنتهك إنسانيتهم في العمل المضني والمتواصل، ويتعاطف في (راشيل... واحدة من كثيرات) مع مأساة العاملات البائسات اللاتي يشتغلن طوال النهار، ويُطلب منهن مع ذلك إظهار أمارات الاغتباط والسرور أمام الزبائن، تحت طائلة الفصل من العمل. ويسميهن «العبدات» ويستذكر مثيلات لراشيل في بنغلادش والسودان وأرتيريا.

هل الذي يتكلم في «الملكة والخطاط» «اليهودي» موسى عبادي أم «الإنسان» موسى عبادي؟ هل يصف مجتمعه في حارة اليهود؟ أم مجتمعاتنا المنتشرة على قوس جغرافي ممتد عبر البحار والصحارىٰ؟



نور الدين فارح: رواية «أسرار»

صومال الألغاز والتحوّلات الملتبسة

تتميز رواية «أسرار» للكاتب الصومالي نور الدين فارح، بفرادتها الوصفية والأسلوبية المدهشة، وبتصوير شخصياتها المحيرة والملغزة، والطبيعة التي تذوب فيها الفوارق بين حيواناتها وجمادها وإنسانها. وإن كان لا بد من استخدام المعايير النقدية والتصنيفات الروائية المتعارف عليها، فـ«أسرار» أقرب إلى رواية اميركا اللاتينية، وهي من سلالة «الواقعية السحرية» حيث يمتزج فيها العنصر العجائبي بالعنصر الواقعي. وهذا التمازج يعكس وجه الصومال. هذا البلد الملتبس على حدود عربيته وإسلامه وإفريقيته، والذي يبحث في الرواية، كما في الحياة، عن هويته الذاتية ودوره. وهذه الضبابية التي تكتنف عادة التخوم والفواصل والخطوط، هي المَعين الروائي الذي يثري رواية فارح بالأسئلة الوجودية والسياسية والميتافيزيقية، وبالأسرار التي تتخذ منها الرواية عنواناً لها. والرواية التي تشبه الصومال، تشبه ايضاً كاتبها نور الدين فارح الذي كتب نصوصه الأولى بالعربية، بعد ان قرأ دوستويفسكي وفيكتور هيغو مترجَمَيْن إلى هذه اللغة. ولولا الصدفة لكان كاتباً عربياً، كما صرّح لصحيفة ليبراسيون الفرنسية، ذات مرة. ولكنه آثر لغة والده الإنكليزية الذي كان مترجماً مقرباً من الإدارة البريطانية المسيطرة على بلاده عهدئذٍ.

وإن كانت الوقائع في رواية فارح تدور حول عائلة متوسطة تعيش في مقديشو أيام سياد بري والحرب الأهلية، فإن حياة هذه العائلة بشخصياتها الغريبة تفتح برؤاها وأفكارها وشذوذها وأساطيرها مجرى تيار يتدفق في هذا الأوقيانوس الروائي الواسع والعميق، الذي يجرف معه الجليل والتافه، وكل ما تفرزه الحياة الاجتماعية والسياسية الصومالية، وما يتمخض عنها من تعقيدات عشائرية وفضائح عائلية، ومن سلوكيات عشوائية ونفاق أخلاقي، وضغائن دفينة.

والرواية مهما اختلفت أساليبها ودرجات اقترابها من تجارب الواقع، أو ابتعادها عنه، فهي في طريقة سردها تعيد وصف العالم من جديد، عن أصل يتبدّل ويتحوّل دائماً، خصوصاً في رواية فارح التي تختزن المفارقات الإنسانية والوجودية، حيث يتقاطع الإرث المحلي والوثني والسحري بالإرث الإسلامي. وتتداخل معهما مفاعيل حداثة معوقة، وعولمة مفترسة. وتتباين فيها الأزمنة الحضارية، وتختلط الحياة بالموت والطفولة بالشيخوخة. ويجلو هذه المفارقات نثر القاص الحيوي الذي يقوم على وصف فنطازي، يقلب فيه العلائق المعتادة بين الأشياء، ويخلخل بعصبه الشعري الذي انتقل اليه، ربما من جدّه الشاعر أو أمه الشاعرة الشعبية، تراتبية الكائنات الحية وانتظام القوانين الكونية.

في اثني عشر فصلاً يمدّ نور الدين الكاتب خيطاً روائياً شبه بوليسي ليكشف أسراراً عائلية، تدور حول حقيقة نَسَب كالامان الإبن في مجتمع يقوم على الروابط الدموية، ومن خلالها تطرح الرواية موضوعات غشيان المحارم، والسحر الشيطاني، والقيمة الوقائية للأسماء، وتُعرّي هشاشة الأعراف الموروثة. ولا يتوانى الكاتب عن كسر القشرة الأخلاقية الكاذبة التي تحجب سلوكيات مبتذلة، وتهويمات حسية مفرطة، وصوراً شهوانية وإيروسية فاقعة. كأن تسعى شولونغو لتحمل من رجل غير زوجها، أو أن يتزوج تيمير شقيقها من امرأة لديها طفل رضيع، وأن يمارس فيدو اللواط، وأن يعاني كالامان من

عواقب الثالوث الأوديبي الذي يتجلى في استئثار الأم بطفلها الذكر وزوجها، في الوقت ذاته.

ويستخدم فارح المخزون العجائبي والأمثلة الشعبية والمخاريق والأحداث الملغزة، كالفارس الغريب الذي كان كلما قدّم للناس المزيد من الحليب، امتلأ الإناء حتى يفيض. والصور «الأبوكاليبسية» عن الجفاف والمجاعة والوليمة الهائلة من الجراد، بعد انقلاب ساخر وسوداوي بين الجراد الذي يأكل طعام الإنسان، والإنسان الذي يأكله، ليومىء إلى ذنب الديكتاتوريات الجاهلة والظالمة التي نشرت الجوع الجسدي والجوع الروحي، إذ حيثما تجف الطبيعة تجف الروح معها.

وفي الرواية يتداخل عالم الحيوان والطيور والأفاعي بعالم الناس. وتبلغ هذه الرابطة بين الطرفين حداً يتنكر الإنسان فيه بشكل حيوان. مثل توهم البعض من أصدقاء فيدو الصياد الذي وطأه فيل، أن تكون المرأة شولونغو قد غيّرت طبيعتها الإنسانية، فمُسخت فيلاً لتنتقم من فيدو جزاء قتله الفيلة، طمعاً بأنيابها العاجية. بل إن شولونغو ذاتها،عندما كانت طفلة حاولت أمها وأدَها لأنها «دوغان»، أي ولدت عندما كانت النجوم في منزلة الشؤم الشديد. وإذ حملت الأم طفلتها إلى الأدغال ورمتها هناك، فإن لبؤة أرضعتها فعاشت، قبل أن تعود إلى منطقتها وقد امتلكت القدرة على تحويل طبيعتها الإنسانية إلى طبيعة حيوانية، حسب ما رددت المرويات الشعبية المشبعة بهذه الرؤى المسوخية.

توحي حياة شولونغو وقصتها، لا بأعراف وثنية ما قبل الإسلام وهي وأد البنات فحسب، إنما ترتبط ايضاً بكاراويلو الملكة الأسطورية المسماة عند الصوماليين مُخصِية الرجال وقاتلة الفتيان. ولعل هذه الملكة هي صورة أخرى لشخصية «ليليث» الشرق أوسطية والقابالية اليهودية التي تقترن بالأحلام الليلية، ونوازع الأنثى الانتقامية لقتل الأطفال المولودين حديثاً، وإغواء الأزواج. وشولونغو بهذه الصورة تمثل في لاوعي الشعوب الأفريقية والصومالية هذه الطاقة الغرائزية، والطبيعة الفطرية غير المروضة والتي تُعزى في المجتمعات

القبلية إلى النساء. فالمرأة لدى هؤلاء منبع الحياة والموت في آن، وهي بؤرة الجذب والنبذ.

كذلك يمثل فيدو صائد الفيلة والتماسيح ومطارد خلايا النحل، الذي يعيش في الأدغال والبحيرات، والذي يطأه فيل ضخم في مشهدية روائية محمومة، يمثل الجانب الحيواني من «أنكيدو» في ملحمة كلكامش. أنكيدو نصف الإنسان ونصف الحيوان، حيث الحياة البدائية مصدر الفطرة والحكمة الشعبية. وإن كان الروائي يوظف هذا القتل المأسويّ العنيف ليشير إلى ضرورة الحفاظ على البيئة التي أتلفها عدم اكتراث الإنسان بالطبيعة، وطمع البشر الذي يمثله «فيدو» على نحو استغلالي.

شخصيات «أسرار» تشبه العرافين في المعابد الإغريقية الذين يتنبأون بالكوارث الوطنية والعواقب المؤلمة الفظيعة. وعالمها تقطن فيه الطيور والنحل والفيلة والأفاعي والنمل والسحالئ والتماسيح ذات الأجنحة. وتحرسه الرقى والتعاويذ الإفريقية والإسلامية والطلاسم، وناسها يحتسون مشروبات سحرية المفعول، مثل التمر الهندي والعسل ودم الحيض الذي يلعقه كالامان، وعظام يمضغها الناس وقد حُفرت عليها نقوش منذ قرون.

يختلط الحديث بالقديم، والعجائبي بالواقعي. الأطباء بالكهان، والأدوية بالخلطات الشعبية. رواية لم يألفها الذوق العربي تشبه طعم الفواكه الاستوائية وشكلها، أو رائحة العطور البدائية. وغناها بهذه الحالات الأسطورية والرمزية يجعلها حقلاً واسعاً لدراسة انتروبولوجية مستفيضة.

تمثل رواية «أسرار» زمن الصومال القلق الذي تتواشج فيه تأثيرات الطبيعة المتقلبة بأفلاكها وبروجها بالمصائر البشرية، حيث إن كسوفاً ينبىء بحدوث مذبحة، ويوماً معيناً يشير إلى وصول الكابتن بويتغو الاستعماري الإيطالي إلى الصومال. وولادة كالامان تحت برج العقرب ينبئ بأنه سيصبح خطيباً مُفوّهاً. زمن تتقلب فيه الصومال بين أحلامها وكوابيسها ومرارة حروبها الأهلية، وبين

الحكمة المتوارثة عن الآباء والأجداد وحدوسهم الغامضة من جهة، وتأثير العولمة التي تخلخل الأدوار وتزعزع الثوابت، وتبدل أساليب الحياة، حيث يشكو كالامان من استيراد العسل معبأً بالمرطبانات من أوروبا، بينما هو متوفر بكثرة محلياً وبسعر أرخص.

كذلك يظهر نمط من النساء يسمين «الهائمات» ومنهن «أرباكو» اللاتي يشككن في قدسية الزواج، ويعملن سراً لقاء عمولات خلف واجهات تجارية مزيفة. طبقة بورجوازية وصولية تستفيد من أموال الغرب، ومن أموال الفساد والعالم السفلي، لتغذي أحقاد ميليشيات صومالية من عشائرها، ضد منافسين آخرين.

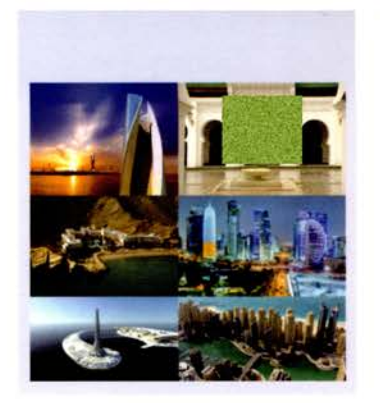
تحمل صومال نور الدين فارح تناقضاتها في أحشائها، وغالباً ما تتصالح هذه التناقضات وتتآلف فيما بينها. كما يتصالح ماضي نونو جد كالامان الملقب ب «ما توكاده» أي الملعون الذي لا يصلّي، مع نهايته في آخر صفحات الرواية وقد انطفأت جذوة حياته على سجادة الصلاة. وإذا كانت الأحداث السياسية أو الحربية لا تأخذ حيزاً كبيراً في الرواية، إلا أنها تبدو في خلفية الرواية، وفي خلفية العلاقات العائلية الغامضة والمتشابكة، وفي ومضات الكاتب اللماحة كالإشارة إلى الطابع العشائري للحرب: «جثث تحمل اسم عشيرة»، أو إلى مآلها العبثي «لا يمكنكِ ان تعرفي من يطلق النار على من». وأحياناً لا يستطيع فارح ان يلجم نفسه عن نعت الرئيس الصومالي السابق سياد بري الذي أرغمه على مغادرة بلاده بأنه «ديكتاتور»، كذلك نقده اللاذع لزعماء الميليشيات الذين «يحملون السلاح من أجل مصالحهم لا من أجل مصالح البلاد».

صوت كالامان في الرواية هو الطاغي لكن في بعض الفصول الأخيرة، تتناوب أصوات داماك أم كالامان، ونونو جَدُّه، وشولونغو عشيقته، مع كالامان لتحل خيوط الأسرار المتشابكة في حياته، وفي أصل نسبه المشكوك فيه. وعندما يكتشف أنه من نسل اغتصاب جماعي يهتز يقينه برابطة الدم التي توحد أفراد العشيرة وتؤسس لجوهر بنائها الجماعي، ويبدو كالامان كأنه بانعتاقه من النسب

الدموي المزعوم قد انهار عالمه القديم، وتحرر من الأغلال العائلية والعشائرية لينتسب إلى عالم آخر جديد، وانتماء آخر، يختاره كفرد وذات مستقلة. وكان قبلاً عندما يستقبل افراد قبيلته في شقته الراقية في مقديشو يذكرهم بأنه لا ينتمي إلى قبيلة، ولكن دون جدوى.

كالامان هو في صورة من الصور علامة من علامات التحوّل الصومالية التي تحاول بصعوبة الانتقال من طور الولاء القبلي والعشائري، إلى الولاء القومي والوطني. ومن ذاكرة الفساد والعنف والكراهية المتبادلة، إلى المسؤولية الإنسانية والأخلاقية.

الفهرس



أصوات سردية

مقالات في الأدب الروائي

• استعارت المدينة العربية كالعادة النمط السردي من الغرب بالتوازي مع استعاراتها التقنية واستهلاكها الاقتصادي، بعد أن انتقلت، أو هي في طور الانتقال، من عصر المدينة التقليدية المنكفئة على أعرافها وسننها وثقافتها المتوارثة، إلى طور المدينة الحديثة المتميزة بتنوعها ومرونة علائقها وانفتاحها وتحررها.

• بيد أن المدينة العربية رغم هذه الاستعارة صبغت روايتها بأصباغها المحلية، وعبّرت عن خصوصيتها، وعن معاناة أهلها، وعن مأزمها الاجتماعي والسياسي، وعن تطلعاتها وصبواتها.

• الكتاب الذي بين أيدينا والذي يتناول كثرة من الروايات المعبّرة عن هذه الأحوال، لا يرقى إلى دراسة أكاديمية صارمة، إلا أنه لا يهبط إلى مستوى الذوق الشخصي والنظرة العجلى، بل هو يحافظ على الحد الأدنى من أصول النقد الروائي، ويحمل إلى الأصوات السردية اللبنانية، والأصوات العربية المكرّسة روائياً، أصواتاً أخرى شابة تتلمس تجاربها الأولى، وتنبىء بمواهب فذة.

أحمد محمود زين الدين

• تخرّج من الجامعة اللبنانية كلية الآداب عام 1974

• من مؤلفاته كتاب «الحداثة ويقظة المقدّس» أنماط وسلوكيات وأفكار. صدرعن «دار بيسان». وله العديد من الأبحاث المنشورة في الدوريات والصحف العربية واللبنانية عن الإناسة الدينية والنقد الأدبي.



